قدّم فيه مزيجا من التقنيات الطباعية المتنوعة

الدراما اللونية والتشكيلية في معرض الفنان المصري مدحت نصر



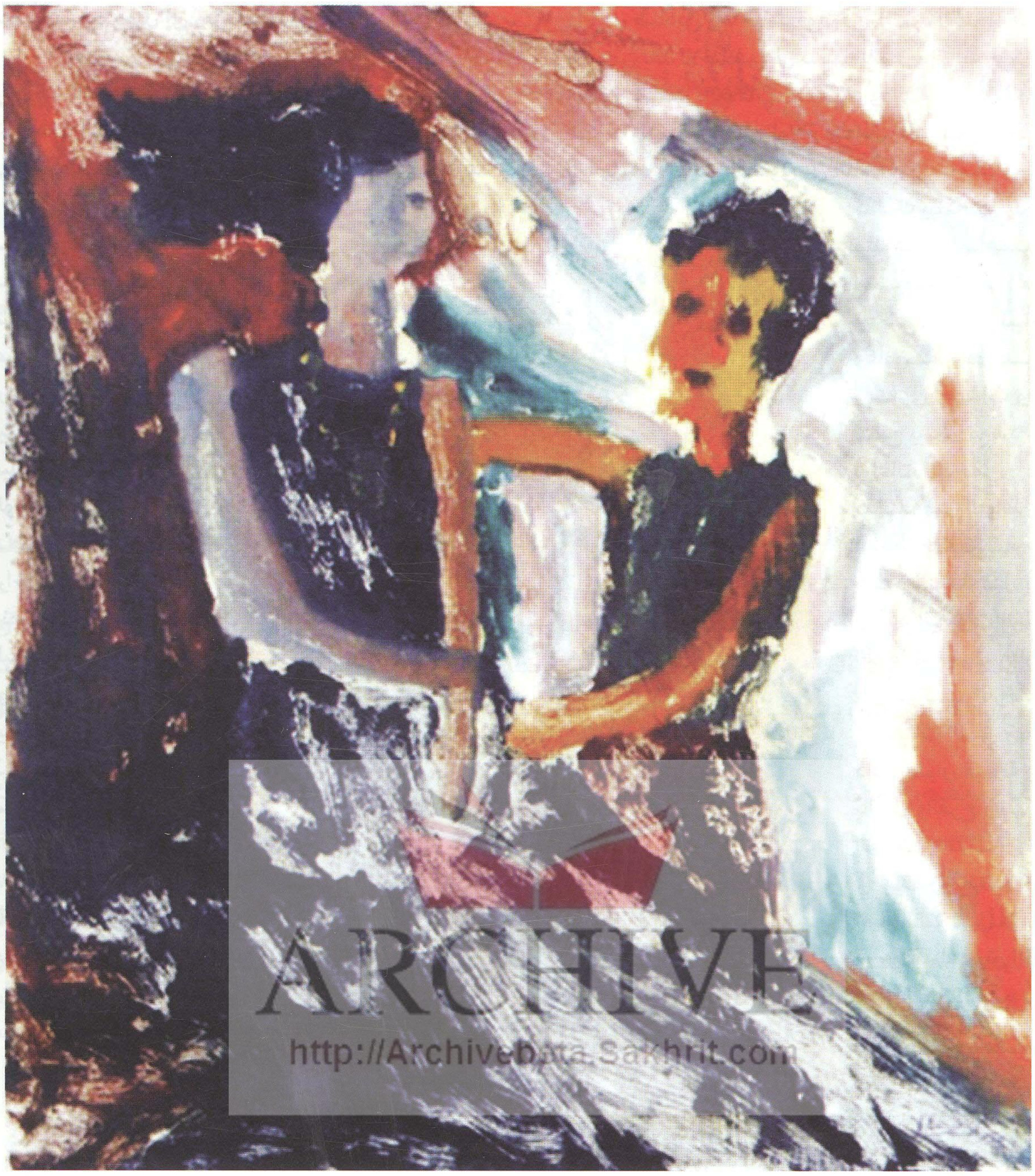
وجوه

رحلة تشكيلية ولونية ممتعة تلك التي قدمها الفنان الكبير مدحت نصر، عالم رائع من التشكيل الدرامي قدمه لنا في معرضه الجميل الذي أقامه أخيرا في أتيليه الإسكندرية،مقدما فيه مزيجا من التقنيات الطباعية المتنوعة.

ضم المعرض مستويات من التشكيل والتصوير، المستوى الأول رسومات على الورق بالأقلام الرصاص والألوان الإكريليكية والأحبار، وهي تعتمد البساطة والتلقائية، استراتيجية في البناء الشكلي، بعيدا عن التوشية والتطريز. وهو ما يبدو جليا في تناوله للجسد البشري بلمسات محدودة خاطفة يعتني من خلالها بالبناء العام للصورة أكثر من الجانب التشريحي.

في حين أنه عمد إلى الطباعة على سطح زجاجي استعان بالألوان والأصباغ، حاول من خلالها أن يصور التفاصيل الإنسانية للأجساد الإنسانية، وخاصة الجسد الأنثوي اللدن في رشاقته ،واتسم أسلوبه في هذه الرسومات بالرشاقة وحريرية الخط وعذوبته.

هويدا صالح
ناقدة تشكيلية - القاهرة



بعض لوحات الفنان مدحت نصر كانت الخطوط تجد تعاملا رائعا مع الأجساد البشرية بخطوط عفوية وتلقائية تقترب من عفوية رسومات الأطفال، ولا يحافظ على قوانين التشريح في أولياتها ومبادئها الراسخة، التي تدرس في كليات الفنون الجميلة مع الحرص في هذه اللوحات على اللعب الحر بالدوال واستخدام الألوان الباردة والبعد عن الألوان الساخنة والحارة.
في بعض اللوحات عرف كيف يفيد من التقنيات الحديثة في الفن والتصوير، استخدم تقنية الشاشة، وكانت الشاشة حريرية، حيث صور رسومات بدائية لأجساد صبية وبنات في حالات من اللعب، وتصوير رسومات لألعاب أطفال ،وأشكال شعبية لهذه الألعاب .في لوحات التصوير من الشاشة الحريرية استخدم الألوان الحارة الساخنة، مما يشير بشكل واضح إلى البيئة المصرية الحارة ومفرداتها الصاخبة والضاجة بالحياة والبهجة والدهشة الطفولية ،وكأن العين التي ترى وتصور هي عيون الأطفال ذاتهم الذين يتم تصوير تفاصيلهم وحيواتهم.
أيضا استخدم الفنان مدحت نصر تقنيات الطباعة من سطح خشبي، ليصور من خلال هذه الأسطح الخشبية تفاصيل البيئة المصرية من بيوت وأشجار وسواق وزروع خضراء، ومن خلال الألوان التي تتميز بها تلك البيئة، التي تتدرج ما بين الأخضر الغامق والأزرق الكابي والبني والترابي، لكن المدهش في الأمر أن هذه البيئة الريفية تخلو تقريبا من بشر يسكنونها، وكأن هذه اللوحات تقترب من فكرة الطبيعة الصامتة.
ثم استخدم تقنية جديدة يمكن تسميتها بالجرافيك سولار حيث طباعة شمسية بوسيط مائي على ألواح أكريليك، ومن خلال هذه التقينة استفاد الفنان من فكرة الطاقة الشمسية على سطح أملس، فنجد لوحة تغرق في اللون الضبابي أو الأزرق الذي يقترب من لون الضباب، تتجاور فيه كل عناصر الطبيعة ما بين مجموعات من الأشجار تعلوها مجموعات من نماذج الحيوانات، ثم نماذج من الطيوربنت البيئة المصرية، وأظنها طيور البط، وفي جانب اللوحة نماذج للعب أطفال تجاور وتوازي هذا المشهد.
في سياق التقنية نفسه، تقنية الطباعة الشمسية بوسيط مائي على سطح إكريليك نجد لوحة يغلب عليها تداخل لوني بين الأبيض والأسود، كما تتداخل فيها الأشكال التي لا تبين معالمها، فتصل إلى حد الرمزية، ولا نتبين منها سوى جسد رجل يمسك بيده ما يشبه السيف، وكأنه يعارك غابة

ممتلئة بأشكال أسطورية، مما يحيل إلى رمزية الإنسان المعاصر الذي يعارك القلق.

في جزء من المعرض نجد البورتريهات أو مجموعة الوجوه التي تشير إلى تعبيرية صارخة عن ذات القلق الوجودي الرمزي في لوحة الغابة السابقة ،إن وجوه نصر هي وجوه قلقة، صارخة أحيانا، غاضبة أحيانا أخرى، حزينة ،أو قلقة، توزعت بورتريهاته بين النماذج المجسمة والرسم بالخطوط التعبيرية ،ما بين الشاشة الحريرية، والسطح الإكريليكي الصلب، ثم النسيج والتوال ،إنها وجوه تعبر عن القلق الإنساني، وكأن تلك الوجوه تعبر عن مآسي الإنسان في مراحل عمره حينما يمتلك الوعي بما يحمل له المستقبل، وربما يغرق فيه في الماضي، وهذه الوجوه لا تعتبر امتدادا لمرحلة اللعب المدهش والطفولة المبهجة التي رأيناها في مراحل رسوماته السابقة.

ويواصل مدحت نصر عشقه للعب مع وجوه الفيوم المطبوعة من خلال الشاشة الحريرية عبر فوتوغرافيا وسيطة على هيئة لفائف ورقية، لنجده يميل لتحويل خيط الرؤية الذى يصلها بالمتلقي إلى جسر مجسم بواسطة نظارة لفلترة الضوء في حيز المشاهدة، وتحويل مساقطه إلى ركائز للبعد الثالث الذى ينزع تلك الوجوه المصرية اليونانية الرومانية من سياقها الطباعي، ليدفع بها إلى فضاء يتأرجح بين الواقعي والإيحائي ..بين المسطح والمجسم ،وقد انتقاها الفنان كمرتكز للعب بها داخل صناديق زجاجية لوقوعها في دائرة الخلخلة التاريخية داخل العقل الجمعي بعد الاختلاف على نسبها القومي، إلا أنه حمل قدراً كبيراً من حرية الخلق واللعب بالخامات البسيطة، في إيماءة إلى أن لغة المعتقد ممتدة من جوف الزمن إلى صدر الواقع المعاش، عند أقصى نقطة على المنحنى البياني الواصل من اللعب الطفولي إلى الدهشة الإبداعية.



كذلك يصنع لنا مدحت نصر كولاجات متنوعة على أعمدة مطرزة بالألوان الساخنة والباردة، هذه التكوينات تجمع بين جوانب من وجوه متعبة وغامضة، وقصاصات من جرائد تشير ربما إلى أحداث وصراعات، وأشياء لا تتضح بشكل محدد وكأنها جاءت لتشغل فراغات اللوحة.

كذلك تمثل النوافذ تيمة رئيسة في بناء الدراما التشكيلية لمدحت نصر، وكأن هذه النوافذ تمثل طاقة الأمل والفرج لهذه الذوات القلقة، حتى أن بعض اللوحات جاءت عبارة عن نوافذ تتناثر عبر جوانب اللوحات، وجاءت هذه اللوحات التي خصصت فقط للنوافذ ذات ألوان مبهجة وحارة، ألوان توحي بالأمل والفرح والبهجة.

الجدير بالذكرأن مدحت نصر تخرج في قسم التصميمات المطبوعة بالكلية العام، 1971قبل أن يحصل على الماجستير في علاقة التصوير الضوئي بالطبعة الفنية العام، 1976 ثم الدكتوراه في فلسفة التصميم المطبوع العام 1983 .



كان مهدا للفنون البدائية.. وتاريخه المعاصر تزامن مع تأسيس كلية الفنون الجميلة

الفن التشكيلي السوداني.. جذور حضارية ورؤى معاصرة

كان الفن التشكيلي السوداني ومازال منجذبا في أعماق ذاكرة الزمن، ومحاطا برموز طقوس فنون القارة الأفريقية.

وسره السحري يكمن في مفردات ورموز الحضارات التي تعاقبت على المكان وشكلت طبقات من الإرث الإنساني المتمثل في اللغة البصرية التي تفاعل معها الإنسان السوداني وصاغها بحرفية الخبرات المتراكمة عبر الزمن.

وهذا النبع الروحي للمكان يعد المنهل الثقافي للمبدعين سواء على المستوى المحلي أو في زمرة المبدعين العالميين.

هذا يعني أننا ينبغي ألا ننفصل، عند تذوقنا وبحثنا في ماهية الفن التشكيلي السوداني، عن تلك المعطيات الحضارية التي تفسح لنا مجالا أوسع في الرؤية البصرية التي تتعدى زماننا، وتفتح أفق التأمل على أبعاد هذا الفن ذي الجذور الحضارية التي تمتد عبر العصور، والتي نشاهد آثارها واضحة في أماكن متفرقة من أرض السودان، ابتداء من عصور ما قبل الحضارات والمتمثلة في إنتاج الإنسان البدائي من أدوات للصيد وانتهاء بالحضارات المعروفة من يونانية ورومانية ومسيحية وإسلامية، هذا بالإضافة إلى الطبيعة الغنية للإنسان السوداني الذي يفرز من مكونه الحضاري المعاني المطلقة لكلمة إنسان، وتصلنا عبر مبدعيه في مجال الفن التشكيلي وحتى في عصرنا الحالي.

سهام سالم
ناقدة - الكويت










هل كان السودان مهدا للفنون البدائية؟

تنبئنا الحفريات أنه نشأت في السودان حضارات وجدت آثارها في أماكن متفرقة من أرضه، ومن أهم مواقعها منطقة خور أبو عنجة بأم درمان، ومنطقة الشهيناب. ويعتمد الأثريون على دراسة الآثار المادية التي تدل على نشاط الإنسان في عصور ما قبل التاريخ من أدوات حجرية ورسومات على الصخور والكهوف والفخار والأدوات المصنوعة من العظام الحيوانية وعظام الأسماك.

ومن رسومات لقطعان من الأبقار وجدت على الصخور في منطقة الخرطوم والشهيناب. أما آثار الرسومات التي وجدت من حضارة كرمة فكانت مكونة من خطوط هندسية مجردة منفذة باليد والحرق بالنار. وفي نبتة حيث الرسوم الجدارية في مدافن منطقة الكرو، فقد ازدانت بأجمل الرسوم الجدارية والملونة بأكثر من ثلاثة ألوان ورسمت مواضيعها برمزية عالية.

وينتقل الباحثون في اقتفاء آثار الفنون السودانية من فنون الكهوف للإنسان البدائي إلى فنون حضارة تشييد المدن والمتمثلة في أقدم المدن التي وجدت وهي حضارة مروي،

وهي مدينة تقع في شمال السودان - شمال العاصمة في الولاية الشمالية جنوب مصر بالقرب من مدينة دنقلا، حيث تأخذ المدينة أشكال المدن القديمة التي بناها الفراعنة، وتشتهر بوجود أهرامات وقبور ممالبك مروي القدماء، وكانت مملكة تقع في جنوب مصر، ويرجع تاريخ تأسيسها إلى ما بعد الأسرة الخامسة والعشرين، وتحديدا في القرن الثالث قبل الميلاد، وهي تمثل حضارة أهل السودان القدماء في منطقة الشمال، وتربط بين السودان ومصر في أرض الجعلين والشوايقة والربا طاب والدناقلة والمحس وغيرهم من القبائل العربية التي سكنت المنطقة ومازالت تسكنها حتى اليوم.

وتدل الآثار المتبقية على تأثر حضارة مروي بالحضارات والثقافات المختلفة التي عاصرتها، ويتضح ذلك عندما نرصد المعابد ذات الطابع الروماني والمصري والإغريقي،

ونجد أن من أهم المعبودات الإله ابيد ماك، وهو مصور في آثارهم على شكل كائن برأس أسد. ومما لاشك فيه تأثر المنطقة بمعبودات أخرى حيث اختلطت ثقافة أهل النوبة بالثقافة الهندية، فقد عثر في معبد الأسد على إله له أربع أذرع. وتعتبر فترة مروي من أخصب الفترات في تاريخ الحضارات التي تعاقبت على السودان، والتي تركزت آثارها المتمثلة في عمارة المعابد وعمارة المدافن في شمال السودان، وكان التصوير الجداري مرتبطا بهذين الشكلين من أشكال العمارة لدى المرويين.

ومع التعاقب الزمني على أرض السودان تنفرد



طبقة من طبقات الحضارة المسيحية ونجد تجليات هذه الحضارة في التصوير الجداري الذي زينت به الكنائس، وهو انعكاس للفن البيزنطي حيث وجدت على جدرانها رسوما للسيد المسيح وأمه مريم العذراء، وقد تجلت براعة الفنان النوبي في تصويرهما، إذ نجد أنه صورهما بالطابع المحلي في الزينة والثياب، وأيضا جمعهما مع ملوك وأمراء النوبة القديمة، وقد تميز فن التصوير ألجداري للنوبة المسيحية منذ ذلك الزمان بأسلوب ناضج حيث إنه ورث الطابع القبطي باعتبار أنه وارد من مصر.

وقد تلت الحقبة المسيحية دخول الإسلام إلى السودان وظهور بعض الممالك الإسلامية، ومنها مملكة الفونج. ومع انتشار الإسلام وتعاليمه التي حرمت رسوم الأشخاص برز الحرف العربي كفن مستحدث لتشكيل الصورة، وأصبح من أهم عناصر الزخرفة، وكان استخدام الخط العربي مرتبطا بالعقيدة، ويحمل قيما جمالية جديدة. ومن عبقرية الفنان أنه خلطه بالزخارف المحلية المتوارثة، وأصبحت الفنون في ذلك العهد فنونا نفعية (شعبية) ومن ثم أصبحت الرسوم الجدارية مرتبطة بالعمارة الدينية حيث اتسمت بالزخارف الخطية. وقد اعتنى الفنان النوبي بزخرفة البيوت والمنازل وخاصة في شمال السودان بالرموز والزخرفة الخطية، وقد مزج بين الزخارف الأفريقية والإسلامية في أسلوب فني تجميعي متفرد في طابعه، ويعبر عن تأثره بكل تلك الثقافات التي مرت عليه وشارك في صياغتها.



وفي تتبعنا للعناصر المؤثرة في الفنون التشكيلية السودانية الحديثة، من فنون بدائية وحضارات إنسانية متعاقبة، لا يمكن أن نغفل البعد الأفريقي في الفنون السودانية وتأثره بإنتاج القبائل في الجنوب من فنون أصبحت لها مكانة فنية أثرت في إنتاج الفن التشكيلي الحديث على مستوى العالم.

ففي الجنوب حيث يضم السودان ثلاث مجموعات سلالية رئيسية هي النيليون والنيليون الحاميون والمجموعة السودانية. ويأتي على رأس هذه السلالات من حيث العدد والنفوذ والقوة النيليون، ومن هذه السلالات انحدرت قبائل الجنوب السوداني الذي يشكل نسيجا اجتماعيا معقدا.

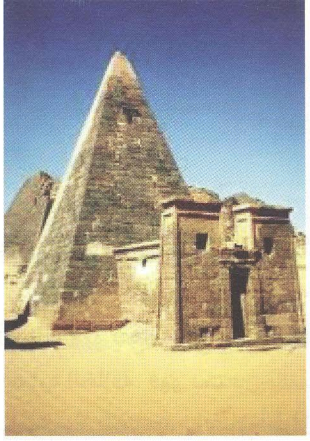
ويمكننا القول إن السودان يقتسم العوامل المشتركة في فنون القارة السوداء من حيث السمات المميزة لتلك القارة، والتي ألهمت فناني أوروبا والعالم من حيث التناول الفطري للفنون مثل الفنان العالمي جوجان وبيكاسو. ولوحة نساء أفينون هي الدليل، وقد استوحى الفنان وجوهها التكعيبية ذات المستويات المقعرة من الأقنعة الأفريقية المعروضة في متحف المترو بوليتان.

لقد توحدت الرؤية الفنية المعاصرة لماهية الفنون من حيث التواصل الروحي والجسد الإنساني بمعطيات الكون وقواه، وقدرة الإنسان من خلال الفنون في السيطرة الروحية على فضاء الكون، والترابط بين هذه الرؤى والفنون التي تدهشنا في القبائل الأفريقية: الاقنعة، غطاء الرأس.. إلى غير ذلك من الفنون المنتجة من هذه القبائل، والتي تتصدر صالات العروض الفنية في أنحاء العالم، وأصبح لها أسواق تجارية سواء على شبكة الإنترنت أو في المتاحف المتخصصة.

ولم يبق السودان بعيدا عن ذلك حيث يزخر الجنوب بخريطة قبائلية منتجة لهذه الفنون،

وهي مرجعية للعديد من الطقوس الروحية المرتبطة بالأساطير المتوارثة. وفن الأسطورة يعد من الركائز الأساسية في الفنون التشكيلية، وعليه فإن السودان غني جدا بموارد وينابيع الفنون الثرية بالموروث الإنساني. ويمثل الفنان القروي المنتج الأصلي لهذه الفنون حيث تضاف إلى أنواع أخرى من الفنون، وهي الرقص مع الأقنعة، وصناعة الرماح والتروس والأسلحة الفردية، ونجد أن الفنان القروي ينتج هذه الأقنعة ذات التفاصيل الخاصة المميزة لفن النحت الأفريقي بوحي من الديانات التقليدية المسيطرة والتي تعتمد على استدعاء الأرواح الغامضة للسيطرة على الطبيعة، وهذه الاحتفالات الطقسية متوارثة عبر الأجيال.

ونجد أن استدعاء تلك القوى يحدث عبر الرموز والوسائط، لذلك نجد الفنون ممثلة في التماثيل والأقنعة والتعاويذ التى يبدعها الفنان في إطار الاحتفال الطقسي المتوارث. هذا فضلا عن أن الفنان



أهرامات حضارة مروي

يحيل الفنون إلى الحالة الوظيفية المستخدمة في أدواته اليومية، وتتشكل الرؤية الجمالية عند الفنان الأفريقي بوجه عام، وبخاصة في القبائل في جنوب السودان من خلال هذه الأدوات المستخدمة، فالفنان لا يرتبط بالطبيعة الواقعية بل يتخطاها، مبالغا في أجزاء منها، وحاذفا لأجزاء أخرى. فهو يستلهم الطبيعة ولا يقلدها، ولكن ما يهتم به هو الإبداع الوظيفي والتعبير الشكلي الذي يتقلد العفوية الإبداعية وليس النمطية، وذلك ضمن الموضوعات التى يرتبط بها عقائديا وطقوس متوارثة عبر الأجيال.

فمن خلال المحاور الرئيسية للعوامل المؤثرة في رصد وتقييم الحركة التشكيلية السودانية الحديثة، يمكننا متابعة الفن التشكيلي السوداني المعاصر والوقوف عند أبرز رموزه الفنية من مبدعين ساهموا بإبداعاتهم في إثراء الحركة الفنية التشكيلية في السودان.

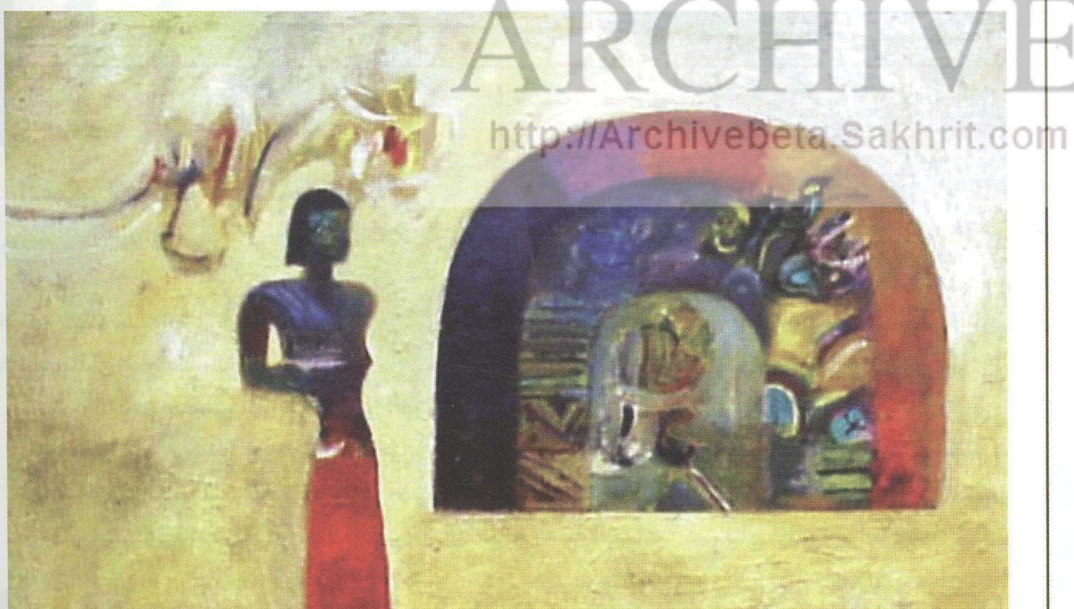
ومن المعروف أن التاريخ للفن المعاصر في السودان متزامن وتاريخ تأسيس كلية الفنون الجميلة وبداية التحول الأكاديمي للفنون. وتعود البدايات الأولى لتدريس مادة الفنون التشكيلية إلى مطلع الثلاثينيات، إذ اعتمد قسم الفنون بمعهد بخت الرضا لتدريب المعلمين وتأهيلهم للتدريس في مختلف المراحل الدراسية. ثم تطور هذا القسم ليصبح مدرسة التصميم بكلية غردون التذكارية (جامعة الخرطوم حاليا) لتدريس المعارف النظرية والتطبيقية في فنون النجارة والعمارة والرسم -المساحة والتصميم في العام 1951 وقد ألحقت مدرسة التصميم بالمعهد الفني في الخرطوم (k.t.i) تحت مسمى القسم العالي للفنون الذي أصبح يعرف بمدرسة الفنون الجميلة والتطبيقية.

وقد تخرج فيها غالبية فناني السودان. ونجد أن جيل الرواد الأوائل ذهبوا في بعثات إلى الخارج وخاصة بريطانيا، ونرى بعض الفنانين الذين سافروا للدراسة في الخارج قد استقروا في البلاد التي سافروا إليها، واندمجوا في المجتمعات الغربية مثل راشد دياب في أسبانيا، ومحمد عمر خليل وعامر نور في الولايات المتحدة، وحسن موسى في فرنسا. وتعرض حاليا أعمالهم في أهم قاعات العرض في أوروبا وأمريكا، وقد اقتنت لوحاتهم كبرى المتاحف والمؤسسات العالمية.

الفنان محمد عبد الله العتيبي

ولد الفنان محمد عبدالله العتيبي في مدينة الدويم العام 1948 تخرج في كلية الفنون الجميلة والتطبيقية - الخرطوم 1979، وهو أحد مؤسسي جماعة الواحد، له العديد من المعارض الفنية الفردية والجماعية. الخطوط - الرموز - التجريد هذه محاور اللوحة، وربما نجد هذه الخطوط المتمثلة في وحدات زخرفيه أساسية في ما جرى الكشف عنه من خزف الحضارة الأولى، حيث الوحدات الهندسية من المثلثات والخطوط تتكرر مشكلة المساحات الداخلية لكل عناصر اللوحة. بينما يتصدر الطائر والحيوان المجردان إلى خطوط معبرة بسيطة ترتقي في مدركها البصري نحو الرمزية التي هي باب المعرفة السحري لهذا العالم الذي يستقي منه الفنان موضوعات لوحاته، ويتحول فيها الإنسان بدوره إلى رمز مجرد يصوغ المعاني ببلاغة المشهد البصري. فهو يستخدم مفردات الحياة من شجرة وطائر وإنسان برمزية روح المكان ليشكل عالما سريا للوحة بلغة غامضة يصوغها الفنان في تكوينات فنية تتسم بالأصالة.





لوحة للفنان محمد العتيبي

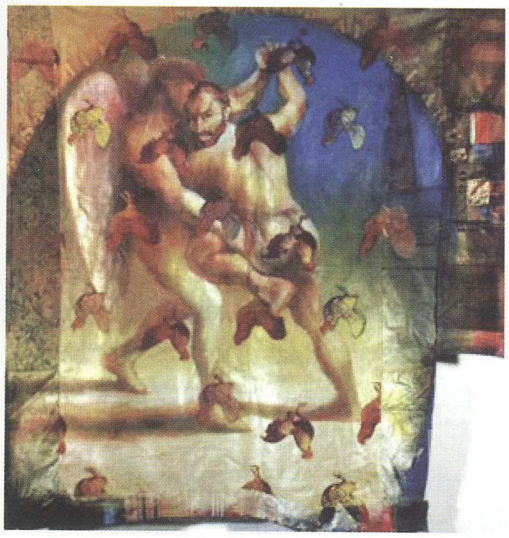
الفنان حسن موسى

هو فنان تشكيلي وكاتب ومعلم سوداني فرنسي، من مواليد 1951. ومن إقليم كردفان ومدينة النهود مسقط رأسه إلى الخرطوم حيث درس وتخرج في كلية الفنون الجميلة. ومن السودان إلى فرنسا حيث نال شهادة الدكتوراه في تاريخ الفنون من جامعة مونبيليه.

يدرس الفنون في مدارس وزارة التعليم الفرنسية. ويمكن القول إن الفنان حسن موسى يحمل معنى الثورية التشكيلية في أعماله، فهو يتعامل مع الفنون المؤسسة القديمة، ولكن بأساليب وتقنيات جديدة، فنجد استدعاء الأعمال الفنية التى ميزت عصر النهضة ويعيد صياغتها بما يتوافق وأفكاره الخلاقة. فهو يستعين بالتكنولوجيا الحديثة والتصوير ثم الطباعة والرسم فوق الصور, وأيضا تجميع القصاصات من الأقمشة، وهو صدى لفن قديم نراه في الخيامية. ولا يستخدم الفنان أطرا للوحاته، لقد ثار على الأطر كما ثار على مدرسة الخرطوم في السابق، وإن كان يستخدم أيقونات الخطوط العربية كما في لوحاته في تصوير كتب الأطفال، ومن الطريف أن نجد أن الفنان يستخدم قيم الهدم للأفكار القديمة كما في التشكيل لملامسة أفق الأفكار الجديدة والمتطورة واستلهام أساليب مبتكرة.







لوحات للفنان حسن موسى

الفنان إبراهيم الصلحي

ولد الفنان إبراهيم الصلحي في مدينة أم درمان في الخامس من سبتمبر 1930 تلقي تعليمه العام والثانوي في أم درمان إلى أن التحق بمدرسة التصميم في كلية غردون 1948 .

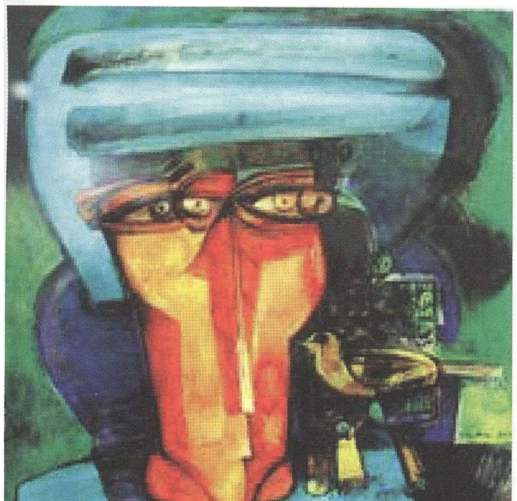
بعد ثلاث سنوات أرسل في بعثة لمواصلة دراسته في مدرسة سليد للفنون بجامعة لندن في النصف الثاني من الخمسينيات. عمل مدرسا للفنون لطلبة كلية الفنون الجميلة والتطبيقية بالخرطوم في النصف الأول من الستينيات. بعدها سافر لدراسة التصوير الفوتوغرافي في جامعة كولومبيا بأمريكا. يعد من المؤسسين هو وأبناء جيله لمدرسة الخرطوم، وهي اتجاه حداثي في الفن التشكيلي.

والمتأمل لأعمال الفنان إبراهيم الصلحي، من القديم إلى الحديث منها، يجد تطورا ملحوظا في الأساليب المتعددة والتقنيات المختلفة ومحاولات الاستكشاف التي لم تنقطع لرؤى جديدة ومعاصرة، ويلاحظ المتلقي لأعماله أنه لم يكتف بالتعليم الأكاديمي بل إن حياته الفنية الإبداعية هي نتاج تراكم خبرات وممارسات حياتية.

ويذكر الفنان أن أول معرض له في الخرطوم لم يلق نجاحا، ولم يجذب الجمهور، حتى أنه أخذ على عاتقه التعبير عن الشعب السوداني وعن بيئته التي نشأ فيها، حيث وجد أن الفن لابد من أن يعبر عن محليته أولا، وتكمن أهميته، في الفن السوداني المعاصر، في مقاربة الممارسة الفنية والانتباه للبعد الاجتماعي.

إن ممارسة الرسم تستقي جمالياتها من الفكر الفلسفي الذي تتضمنه، فراح يستخدم الموتيفات التي تستلهم البعد العربي في الخط العربي، وزخارف المصنوعات الشعبية. ومعظم أعماله لصيقة بأرض الأجداد، وتنهل من التراث الفكري والروحي للبيئة التي ألفها، فعبر عنها، حتى أن المتأمل لأعماله يجد حضورا لافتا لشجرة (الحرازة) وهي إحدى المميزات الطبيعية لأرض السودان، وهذه الشجرة لها حكاية أسطورية في وجدان الشعب السوداني حيث يحكى أنها حاربت المطر، وقد اتخذها الفنان رمزا للإنسان السوداني الرعوي البدوي القوي في مواجهة قوى الطبيعة.

عرضت أعماله في متاحف العالم الكبيرة، وتقلد منصب وكيل وزارة الثقافة في السبعينيات، وهو من أعمدة الفن التشكيلي العربي والأفريقي الحديث، وأحد رواده في العالم.



لوحة للفنان إبراهيم الصلحي



لوحة للفنان نعمان فارس

الفنان نعمان فارس

تخرج الفنان نعمان فارس في كلية الفنون الجميلة والتطبيقية 1992 .

عمل مصمما في عدد من الصحف والمطابع- وعمل معلما للفنون.

أقام العديد من المعارض الفردية في السودان وخارجه، شارك في العديد من المعارض الجماعية والورش الفنية.

تماسيح النهر حيوانات برية، لوحته نسيج من مفردات العالم الروحي والطوطمي لطقوس الفنون الأفريقية التي ألهمت التشكيل الحديث بعفوية الأشكال.

وهذه الانطلاقة غير المقيدة بأبعاد ما يميز لوحات الفنان نعمان فارس، اللوحة مملوءة برموز ربما ترتقي إلى مستوى اللغة كجداريات المعابد، لغة سحرية ربما تحكي حكايات أسطورية عن مخلوقات يراها نعمان فارس تسير بمحاذاة النهر، الإنسان والطائر والحيوان ثالوث الأسطورة وملامح من النحت الزنجي لآلهة قديمة مقدسة. وبالقياس ففنه متفرد في الطرح والمعاني فهو بطزاجة الحاضر وقدسية الماضي.

الفنان راشد دياب

يعد الفنان راشد دياب أحد أهم الفنانين التشكيليين السودانيين، حيث نجد أن أعماله الفنية شديدة الالتصاق بالبيئة السودانية، ونحن نتلقى أعمال الفنان نجد أن العمل الفني في لوحة راشد دياب هو ملخص لوحدة العناصر التشكيلية من لون وخط ومساحة، في تكوين فني مترابط بعيد عن صياغة التفاصيل، ويكمن البعد الإبداعي في تجسيد البعد الإنساني للشخصية السودانية التي تتجلى في أعماله، حيث نسمع موسيقى في العمل البصري، وتنطق اللوحة بمكنونات أسرار الروح السودانية المتراكمة عبر الزمن.

بساطة اللون ومساحاته بغير تخطيط مسبق لم تألف العين عفوية مثل تلك البقع التي تتحول بشرا ينبضون بالحياة. شفافية اللون وشفافية الروح ثنائي الإبداع لدى الفنان.

وهذا الحراك المجتمعي الذي ترصده فرشاته حيث الشخوص في لوحاته تكتلات تتشكل ضمن إطار فكرة اللوحة والتعبير عن المجتمع النسوي حيث أطيافهن المتشابكة في أزياء فضفاضة ومزركشة، لكنهن بلا تفاصيل.

ومن مؤلفاته الفن التشكيلي السوداني المعاصر.

الفنان أحمد عبد العال

ولد أحمد عبد العال في 4 يوليو 1946 بمدينة كسلا شرقي السودان، درس في جامعة السودان ونال درجة الماجستير في الحضارة الإسلامية في جامعة بوردو بفرنسا برسالة "الحرف العربي، الخلفيات الروحية والجمالية" العام 1983 ثم نال الدكتوراه من الجامعة نفسها في علم الجمال، وكانت رسالته في "المبادئ والأصول الجمالية في الحضارة الإسلامية. دراسة في فكر الشيخ ابن عربي".

تولى عدة مناصب، فكان عميدا لكلية الفنون الجميلة والتطبيقية جامعة السودان، وعمل مديرا دارة التصميم الفني بوزارة الشباب والرياضة، ثم الأمين العام للهيئة القومية للثقافة والفنون، وأيضا تقلد منصب عميد المعهد العالي للموسيقى والمسرح بتكليف من وزارة التعليم العالي والبحث العلمي.

مؤسس مدرسة الواحد، ونجد أن رؤاه الجمالية للفنون تندرج من هذه المدرسة التصوفية حيث يتجلى العمل الإبداعي في لحظة التوحيد عندما يتحقق التلازم بين الذات والموضوع، حيث يقول "أجد شيئا من رضا السعي نحو قدر من التوازن بين الخيال الموضوعي وإرادتي وإلحاحي على تحقيق صورة العمل عبر الوسائط من ألوان وخامات أخرى وكلمات وحروف" وأيضا يقول "المسعى التوحيدي في الفنون هو أن يتحول الزمان بأبعاده الثلاثة المعلومة من ماض وحاضر ومستقبل إلى زمن واحد".

وفي كتابه أمشاج حيث يفسر العملية الإبداعية تفسيرات تصوفية، ويقسم مراحل الإبداع الى ثلاث، وخصوصا الإبداعات التي تكون وحدتها الخطوط العربية، فمن العلامة التي تظهر بعد كل ميلاد لحرف في إطار من الخط واللون والتصميم ثم التماهي في المنطق التصويري، ثم الإشارة التي تعتمد القبول للحالة الجمالية التي عليها العمل.

توجد أعماله ضمن مجموعات الاميرة وجدان علي في المتحف الملكي بالأردن والمجلس الوطني في السودان، ومبنى منظمة الوحدة الأفريقية بأديس أبابا، ومتحف الفن العربي الحديث بدولة قطر، ومتحف الشارقة للفنون التشكيلية، والمتحف البريطاني.



حضارة قبائل الدنكا - جنوب السودان

تعرف على الفن الإسلامي وتُوّج زعيما للمذهب الروماني

دو لاكروا في المغرب .. إعادة اكتشاف ماهية الفن والحضارة



لوحة «العرس اليهودي»

عاشت أوروبا خلال النصف الثاني من القرن الثامن عشر أحداثا تاريخية واجتماعية مهمة، منها قيام الثورة الفرنسية في العام 1789 وسقوط ملكية من أعرق ملكيات أوروبا، وإعلان الجمهورية مكانها بالإضافة إلى ملامح التقدم التكنولوجي التي أخذت في البروز والتوسع في استخدام البخار ونمو الرأسمالية الصناعية التي زجت بأبناء أوطانها في حروب توسعية وفتوحات امتدت حتى أقصى الأرض. كانت هذه الهزة مصحوبة بتغيير شامل لأسلوب الفكر والثقافة، فزلزلت كل الأحكام والقيم التي كان يظن أنها أبدية.

الزبير مهداد

ناقد - المغرب

أبدت الفنون وضوحا وشجاعة في التصدي للفكر الكلاسيكي المحافظ، فكانت النزعة الرومانسية المنادية بالرجوع إلى الطبيعة، الرافضة لمظاهر التقدم التكنولوجي والتوسع العسكري، والجشع الرأسمالي الذي اكتسح كل المعالم وطبع العلاقات بين المجتمعات والناس. عبرت الرومانسية بقيمها الجديدة وسط هذه المتناقضات عن هذه الحالة التي كانت تعيشها أوروبا، واتصفت أعمالها بنزعة حزن، واتجهت نحو تعويض الناس عما ينشدونه من عمق وأصالة وإنسانية. وشددت على العواطف القوية التي قد تتضمن الهلع والرهبة والرعبَ كتجارب جمالية والخيال الفردي كسلطة ناقدة، مما سمح بالتحرر من الأفكار الكلاسيكية حول الشكل الفني، وانقلاب الأعراف الاجتماعية السابقة، خصوصا من موقع الأرستقراطية. فبدل اقتصار المدرسة الكلاسيكية على تمجيد وتخليد انتصارات الزعماء وبذخ الأعيان ونجومية القادة، توخى الرومانسيون واقعية وصدقا فنيين، وعبروا بأعمالهم عن مرارة الهزيمة، وألم الرعب وصدمة الفشل، ودموع الحزن الإنساني، فتيودور جيريكو 1791-1824 (مؤسس الرومانسية في التصوير الفرنسي، هو أول فنان فرنسي يجرؤ على تصوير هزيمة بونابرت في الشرق بدل تمجيد انتصاراته وتخليدها.

وإذا كانت حداثة التجربة لم تتح للفنان جيريكو أن يحقق طموحاته في فن التصوير حتى النهاية، فإنه أورث الفنانين بعده العديد من الاكتشافات الفنية الرومانسية في الشكل والمضمون، التي اسهم أولئك الفنانون في تطويرها، وبخاصة دولاكروا الذي كان خير ناطق باسم الرومانسيين، حيث أعلن في تحد واضح رفضه للمخترعات ومظاهر الاكتساح التكنولوجي التي بدأت تسود عصره، وتزيد من سرعته، وتضخم الآلة العسكرية وتنمي النزعات العدائية ومشاعر التحقير لدى المواطنين نحو غيرهم من الشعوب الأخرى، على رغم التبجح بشعارات الحرية والمساواة والإخاء التي قامت عليها النهضة الأوروبية الحديثة "أنشئوا السكك الحديدية والتلغرافات، اعبروا الأراضي والبحار في لمح البصر، لكنكم لن تستطيعوا التحكم في العواطف الإنسانية كما تتحكمون في بالونات الغاز! حاولوا القضاء على رغبات السوء التي تحتل مكانة كريهة في القلوب بدلا من كل هذه الشعارات التحررية الأخوية التي تملأ العصر!".

فكان الخطاب الرومانسي يرسخ أقدامه ويلقى القبول والترحيب في الحياة

الفنية والأدبية، وينازع الاتجاه الكلاسيكي في مكاسبه التاريخية، ويسعى لاقتراح بديل ثقافي يحل محله، ويستجيب لحاجات الناس المتجددة إلى التعبير الفني بلغة مبتكرة قريبة من النفس تبعث فيها المشاعر النقية النبيلة؛ لاسيما أن حالة الأدباء والرسامين والفنانين أوشكت على الإفلاس خلال هذه الفترة، فقد غدت طرقهم الفنية متشابهة وموضوعاتهم متكررة بشكل يبعث على الملل، وعبر كثير من الفنانين التشكيليين والنقاد الغربيين آنذاك عن أزمة الموضوعات والاستلهام، فتلك المشاهد التي عالجها الفن الكلاسيكي معتمدا على ذوق روما غدت في تلك الحقبة موضوعات مستهلكة لا حياة فيها ولا رونق لها، كما لم يعد ينتظر من الرسام مهما كانت موهبته أن يبدع في موضوعات صارت رثة لطول ما طرق بابها الرسامون السابقون.

وفي ظل أزمة الاستلهام الفني فتح عالم الشرق والبلدان الإسلامية أبواب موضوعات جديدة وعوالم غير مكتشفة للرسامين الغربيين، فشدوا الرحال إلى الشرق الذي يبدو لهم بطبيعة جذابة أقل وحشية وأكثر نبلا ووداعة. فالشرق الغريب الغامض ظل على الدوام عالما مليئا بالأسرار التي وجد الفنانون فيها وقودا للخيال والعاطفة، أوفر حرارة وحيوية من نور العقلانية والمادية والواقعية والكلاسيكية التي هام بها فنانو ومفكرو ومثقفو القرن الثامن عشر. فحدث الانجذاب نحو هذا الجزء من العالم الذي لم يكن قد دخله النظام الرأسمالي بعد، ولم تفسد العلاقات المادية البورجوازية الانسجام بين مسلماته الأخلاقية والجمالية قياسا إلى المجتمع الصناعي الأوروبي آنذاك.

وما إن تحقق للجنرال ليوطي Lyautey مخططه لاحتلال الجزائر حتى تقاطر الرسامون الفرنسيون على مدنها التي كان محظورا عليهم دخولها من قبل. فتفتحت أعين الرسامين الغربيين بقوة واندهاش على عوالم جديدة، بحثا عن موضوعات ومناظر جديدة وآفاق غير مكتشفة يستلهمونها في لوحات جميلة قوبلت بالترحيب والإعجاب في أشهر المعارض وخلفت أصداء قوية.

وبحكم خضوع بلدان المغرب العربي للاحتلال الفرنسي، فقد كان الرسامون الفرنسيون سباقين إلى استلهام الموضوعات المتنوعة والأصيلة من بيئة المغرب العربي، وحققوا نجاحات مذهلة انعكست بقوة ووضوح في مجال التصوير من خلال أهم المدارس الفنية التي خلفت الكلاسيكية، كالرومانسية والانطباعية والوحشية، وفتحت الأبواب على مصراعيها لإبداعات الفن الحديث.

أوجين دولاكروا

اجتهد الفنانون الفرنسيون في البحث عن دماء جديدة يضخونها في الحياة الفنية الهرمة، وعن أنوار يختلف تألقها عن تلك الموروثة عن الحضارة اليونانية التي غدت خابية داكنة، وعن قواعد جديدة للألوان والأشكال والخطوط تلائم الظروف المستجدة، غير تلك القواعد التي أرساها أقطاب النهضة الفنية الإيطالية من أمثال دافنشي وميكل أنجلو وغيرهما الذين بعثوا الروح في التراث اليوناني الكلاسيكي.

وما حفز على ذلك أن الرومانسية نفسها أبدت حماسة فائقة للمدنيات القديمة، ولفتت الانتباه بالتالي إلى الفن الإسلامي، الذي يشكل إحدى أهم هذه المدنيات التي خلفت آثارا فنية كبرى ما زالت قائمة تبهر المشاهدين، ومنها قصر الحمراء بغرناطة في أسبانيا، الذي زاره فنانون كثيرون ومنهم الفرنسي أوجين دولاكروا (1798-1863) الذي عبر عن إعجابه الشديد بهندسته وبألوانه وبالأجواء التي يضفيها فضاؤه على الأشخاص الذين يلجون عالمه السحري الشبيه بعالم الأحلام، الذي يفيض بالانسجام والتناسق، هذا التناسق الذي تحقق بدرجة كبيرة على مستوى التصميم الهندسي، وملء الفضاءات الداخلية والخارجية، ومكونات التشكيل من جبس ورخام وخشب وآجر وغيره، وعلى مستوى الألوان أيضا، التي ركبت وانتقيت بعناية فائقة ووفق قوانين وحسابات لا عهد للمدارس الفنية الأوروبية بها.

كان دو لاكروا من الفنانين المجددين، والطامحين لابتكار سبل جديدة للتعبير الفني تثري الساحة الفنية الأوروبية بإبداعات تنعش الحياة الفنية، وتبعثها من رقادها وتعيد لها مجدها التليد، لذلك حرص خلال بداياته الفنية على تعرف على الفن الإسلامي فأنجز فيه عددا من الدراسات؛ واستجابة لقوة التأثر بهذا الفن أصر دو لاكروا على متابعة مغامرته الفنية، حرصا على بلوغ قمة النضج الفني، ولم يجعله أي شيء يحيد عن تنفيذ اختياره، وليس هناك دليل على مدى عمق إصراره وعمله المتواصل إلا كمية الإنتاج وتنوعه الذي تركه.

على رغم تتويجه زعيما للمذهب الرومانسي في الرسم، لم يقنع دو لاكروا بما بلغه من مكانة فنية، وحققه من نجاح مهني ونجومية، فقد كان دائم الحرص على تطوير تجربته الفنية واكتشاف الألوان الجديدة يقينا منه بأن عالم الأضواء والأنوار سرمدي لا نهاية له، لذلك كان دو لاكروا باحثا أصيلا عن ظلال أخرى للون تكسر تلك الدائرة المغلقة التي وصل إليها الرسم في أوروبا القرن التاسع عشر؛ فدأب على السعي وراء بغيته خارج حدود بلاده، ولن يجد أفضل من بلاد المغرب مجالا لإلهامه. وكان المغرب في نظر الأوروبيين خلال القرن التاسع عشر لا يعدو ميناء طنجة، ولم يجرؤ أحد من الأوروبيين على ولوج هذه البلاد التي كانت تمور بالحروب القبلية غالبا، والتي لم يرحب أهلها بدخول مسيحي إليها إلا إذا صاحب أحد السفراء، كما فعل الفنان دو لاكروا حين دخل البلاد مغامرا متحليا بالشجاعة وروح المبادرة، وما إن وقع بصره على شرفات بيوت طنجة الناصعة البياض حتى استخرج من حقيبته كراسة الرسم وعلبة ألوانه المائية. وشرع في كتابة يومياته رسما ونصا وتوثيق مشاهداته وإنجاز تخطيطاته، ولم يترك شيئا شاهده إلا وسجله، مثل أسواق مدينة فاس، وحفل مولد النبي بمدينة مراكش حيث يهبط الفرسان من جبال الأطلس متلفعين في عباءاتهم الصوفية البيضاء. لقد انبهر بوتيرة الحياة المغربية التقليدية، وألوانها وأصالة التقاليد الاجتماعية، وباعتزاز المغاربة بأنفسهم وبعضلاتهم وبفحولتهم العارمة. وفي أولى رسائله من طنجة كتب إلى أحد أصدقائه: العظمة الحية تجري هنا في الشوارع وتحتويك بحقيقتها.

وكان ولع دو لاكروا بالمغرب العربي لا يحد منه شيء، لم تفارقه تلك الرؤية



لوحة «موكب السلطان المغربي مولاي عبدالرحمن»

التـي ولدت فيه في المغرب العربي حيث رافقته هذه الذاكرة التشكيلية حتى وفاته العام 1863. فقد ولج أجواء شـديدة الحميمية في المغرب وهو ما سجله تسجيلا رائعا ودقيقا في لوحاته. فالمغرب بخلاف سائر بلاد العرب لم تقع تحت نير الحكم التركي الغاشـم، لذا أحس الرحالة بما عليه أهل هذه البلاد من أصالة في الطبـاع والأخلاق، وبما عليه عمارتها من بسـاطة في جلال. ولم يترك في هذه الرحلة شـيئا إلا وسـجله بريشـته، وخلف مئات الأعمال سعى من خلالها إلى تجسـيد كل ما رأته عيناه بفضول لا حدود لـه، وكتب في يومياته: "مرأى هذه البقعة من الأرض سـيبقى في عيني إلى الأبد، رجال ونساء هذا العنصر البشري سيتحركون في ذاكرتي ما حييت، فيهم وجدت الجمال الأصلي بالفعل". فقد جعل من المغرب العربي أرضا من الشعر والجمال؛ "إنه مكان خلق للرسامين، الجمال يملأ كل الفضاءات، الجمال يغطي الطرقات، إنني منبهر بكل ما شاهدت".

لوحة العـرس اليـهـودي

ودعي دو لاكروا ذات مسـاء إلى حفل عرس أقيـم في صحن دار أحد اليهود المغاربـة الأثرياء، فوجد خليطا من المسـلمين واليهـود التف بعضهم حول الراقصات وازدحم البعض الآخر حول أطباق الكسكس، بينما ارتدت العروس ثوبا مغشّى بالترتر البراق وعيناها مطبقتان وكأنها في غيبوبة عما يدور حولها. كان ذلك في 21 فبراير 1832، وبعد مرور سـنوات على عودته سينجز رائعته الفنية: اللوحة الموسـومة "عرس في طنجة" معتمدا على ما دونه في كراسـته من تخطيطـات وملاحظات. التي اعتمدها أيضا في إعـداده للمقالة المهمة التي تناول فيها بالتعريف طقوس الاحتفال بالعرس المغربي، والتي نشرت في "المجلة التصويرية" التي كانت تصدر بباريس آنذاك.

تكشـف اللوحة عن مجموعة مـن الخصائص التي تميزها عن سـائر أعمال دو لاكـروا الأخـرى، وتبين مقدار الجهد الذي بذله الفنان وأهمية الدراسـة التمهيدية التي قام بها في سـبيل إنجاز هذا العمل المهم. من تلك الخصائص غلبة المسحة العربية التي تتصف بطابعها الغريـب غير المألوف في الثقافة الأوروبيـة في كامـل اللوحة، والذي يتجلى بوضـوح في تصميم معمار المنزل الـذي تنفتح غرفه على باحة داخلية تمتح منها النور والهواء، فصور الرسـام الضـوء في شـكل بئر نور تتوسـط اللوحة، وجعل الإضاءة تسـقط من أعلى كشلال يغمر المكان بالنور، بخلاف الرسامين الكلاسيكيين الذين اعتادوا رسم الضوء من الجانب الأيمن أو الأيسر من اللوحة ليشـمل سائر الأجزاء. النساء يتلفعن في حجابهن، بينما يغطي الرجال رؤوسهم بقلنسوات وعمامات. كما تبدو أجواء الحفل من خلال الموسـيقيين الذين يتصدرون المجلس بجوارهم الراقصة، أحد الموسـيقيين بفتح فاه صادحا بالغناء، وحالة الطرب والانشراح باديـة على المدعويـن، الذين يتحلقون حـول المجلس وبعضهـم يطل من السـطح أو يهرع مسرعا عبر السلم للاستمتاع بالفرجة، بينما يجلس المضيف حول مائدة الشـاي في مكان بارز من المشهد، يعد الشاي لضيوفه. والراقصة تتزيا بلباس جميل محتشم يغطي كامل جسمها، وتتحلى بالأساور والأقراط، رسـمها دو لاكروا بجسم متموج للتعبير عن الحركة الناتجة عن الانهماك في الرقص.

لوحة نسـاء الجزائر

كما أنجز الرسـام عـددا من اللوحات الفنيـة الرائعة، ومن أهمها: "نسـاء الجزائر"، و"موكب السـلطان المغربي مولاي عبد الرحمن" و"مشـهد المولد في طنجـة" وغيرها مـن الأعمال. غير أن لوحة "نسـاء الجزائـر" تعد لوحة مغرقة في الحلم، تمثل ثلاث نسوة مع خادمتهن، وهن في حال من الاسترخاء التام تحيط بهن الوسـادات من كل جانب. فقد رسـمها كسـائر لوحاته في مرسـمه بباريس العام 1834 بعد عودته مـن الجزائر، معتمدا على الذاكرة وتخطيطاته ودراسـاته الأولية التمهيدية، لقد دون الفنان دو لاكروا بريشته أدق التفاصيل، ونقل صورة صادقة لتقاليد البلاد حيث عبرت وجوه النسـوة عن الوقار والرزانة، وعكست الانتماء الطبقي الوبرجوازي بملابسهن وحليهن الفخمـة والخـادم الماثل أمامهـن، وحـاول دو لاكروا التركيز عـلى الإضاءة لنقـل ذلك الجو الحقيقي الهـادئ. وبرهن من خلالها عـلى درايته بالفنون الإسـلامية واسـتيعابه لقواعدها وعلى أهمية الدراسات التي أنجزها وقيمة الخبرة الواقعية التي عاشها في المنطقة. وتنبئ بمبلغ احترامه وتقديره للثقافة العربيـة الإسلامية وتقاليدها الأصيلـة. فالضوء ينهمر يتـسرب من نافذة بالزاوية العليا الشـمالية، ويسـقط مائلا على المشـهد فيضفي عليه روعة لا تضاهى، رسـم المصور الضوء بشكل واقعي صادق كما هو في حاله الطبيعي عندما يتسرب من النافذة المفتوحة، فلأول مرة في القرن التاسع عشر، يتمكن مصور من تمثيل الضوء ليس كما يريده هو، بل كما يعيشه في واقع الأمر؛ كما ابتكر طريقة متميزة في تركيز الظلال وإبراز تعارضها واختلافها لإظهار أحجام الأشكال والإمساك بالأثر الطبيعي للضوء، ويعد دولاكروا أول رسام يستخدم هذه التقنية المبتكرة التي تعتمد تصوير الضوء بشكل مخملي.

وتعتبر اللوحة مثالا جيدا للفكر الجمـالي الرومانسي. وهي تـستفيد من الزخارف الإسلامية من حيث الصورة الجمالية والتشكيلية مع اختلاف في المقاييس الهندسـية وحسـاب علم المنظـور والأبعاد الثلاثـة التي تميز بناء اللوحة التشـكيلية الأوروبية. وقد اسـتعار دو لاكروا روحيـة الفضاء التي قدمهـا الفن الإسـلامي؛ والتي تمثلت له في أبهى صورها مجسـدة في قصر الحمراء بغرناطة، والعمارة المغاربية، فاستفاد من فكرة التناسـق الشمولية في الجمالية الإسلامية، التي توافقت مع الفكر الجمالي الرومانسي، حيث وحدة بناء العمل الفني تـستمد من تفاعل الأجزاء المكونة له، وعن طريقها حقق مبـدأ وحدة التنـوع والتكامل العضوي لمجموعـة عناصر اللوحة، التي يجب عليـه أن يجيد تنفيذها وتنظيمها وجمع أقسـامها وإحاطة ذلك كله بنظرة أوسـع وأكثر صدقا.. وابتداء من دو لاكروا أصبح اهتمام الرسامين لا يتوجه إلى محتوى وموضوع المشـهد، ولكن إلى طريقة رسـمه والأثر الذي يخلفه، وهذا بداية الرسم الحديث.





لوحة «نساء الجزائر»

أهمية المرحلة المغربية

لقد أمضى دو لاكروا في المغرب مدة ستة أشهر أتاحت له فرصة ثمينة لإعادة اكتشاف ماهية الفن والحضارة ومفهوم الجمال والكلاسيكية والأصالة الجمالية التي جذبته في أرض المغرب، ستة أشهر، على قصرها، تعادل عمرا طويلا في فرنسا، فقد عاش زخما من التجارب والخبرات واللقاءات والاكتشافات كان لها عميق الأثر في كل الأعمال التي أنتجها في سنوات عمره اللاحقة، وقد أدرك إبان زيارته أن المغرب على رغم تخلفه فهو منسجم مع ذاته، بفضل حفاظه على أصالته الحضارية وطابعه التقليدي العريق الذي تفتقده دول كثيرة. وأن خلق فن جديد يجب أن ينطلق من فكرة التواصل مع التراث الحضاري الفني القديم الكامن في مظاهر الحياة الواقعية الأصيلة التقليدية. واستيعاب موضوعي لذلك التراث وفهمه من داخل بناه الطبيعية والروحية، وليس من خلال الإرث الكلاسيكي الذي أضحى غير صادق. (إنه واقع رائع، شبيه بزمن هوميروس، الرومان والإغريق هنا قريبا من بابي) هكذا كتب لصديقه، يصف إعجابه بالواقع الذي صادفه خلال زيارته للمغرب.

انجذب دو لاكروا نحو هذا العالم الذي لم تتغير ملامحه الروحية والأخلاقية وقيمه المتناسقة مع معاييره الجمالية. فالأزياء والأدوات والفنون الشرقية كلها تاريخية (تعود الى القرون الوسطى) والعادات والتقاليد ما تزال تربط الإنسان بتاريخه وجذوره الأولى، وارتباط الشخصية الشرقية بالطبيعة يؤكد فطرة العلاقة بالطبيعة وتمسك الفرد بعلاقته ببيئته. خلافا للإنسان الأوروبي آنذاك الذي فقد توازنه إثر تطور الصناعة والعلاقات الرأسمالية وما نجم عنها من ثورات وحروب.

ودو لاكروا الرومانسي يعد التصوير الفن الأكثر شمولا وتعبيرا للحياة بكل عظمتها، ومتناقضاتها، وتمزقاتها. فكان هدفه من الاقتراب من كل ما يمت إلى عالم الشرق وفنونه بصلة؛ هو إيجاد ينابيع خاصة به لاتجاه فني جديد على مستوى العالمية. من هنا ينبع تفاؤله وحرصه وثقته بإمكانية الاستفادة من الشرق في تحديث الأسلوب الفني الجديد.

التأسيس لاتجاه جديد

خاض الرومانسيون معركة شرسة خلال النصف الأول من القرن التاسع عشر لترسيخ أقدامهم في ساحة الفن، وما كاد الجو يخلو لهم بتأسيس اتجاههم الفني حتى قامت حركة فنية ثورية تعبر عن رفضها القاطع للمدرستين الكلاسيكية والرومانسية وقواعدهما معا. فبفعل تأثير التطور العلمي والتقني وظهور الآلة، والتحول الاجتماعي من الطابع الزراعي والتجاري إلى الطابع الصناعي، بحث الفكر الأوروبي عن أساليب جديدة وأفكار تعكس أثر التطور التقني وتقتبس أساليب التكنولوجيا للوصول إلى انتصارات مماثلة؛ يعلق دو لاكروا عن ذلك بقوله إنه لم يعد الخيال سيد الملكات في الفن الذي أصبح يتوخى رصد الواقع على جفافه، من دون تدخل للمشاعر والوجدان والإلهام والميول الشخصية لدى الفنان. فكان حريا بالفنانين أن يبحثوا ويدرسوا ويجربوا أساليب جديدة في التعبير، ودو لاكروا أحد أهم هؤلاء الفنانين الدائمي البحث عن سبل مبتدعة وقوانين مبتكرة.

فالفن من وجهة نظر دو لاكروا متعة خاضعة لقوانين، ولكنه عاكس للشعور ومعبر عن الوجدان، لذلك كان حريصا طيلة مساره الفني على تطوير تجربته الفنية حتى تغدو صادقة التعبير عن فكره ومشاعره، فحين يمسك الريشة ويشرع في الرسم، فإنه لا يصور الواقع الخارجي فحسب، بل يعبر عما يحسه داخل نفسه أيضا، فقد قال في إحدى رسائله "إن ما أقرره في رسومي، يظل بعيدا عن حقيقة ونبل هذا الواقع المغربي"؛ فما زال يحس بأن الكثير ينقصه من أجل أن يبلغ الصدق الفني في التعبير التشكيلي.

فمن رأي دو لاكروا أن الجمال هو التعبير عن الحقيقة من خلال أعماق الفنان وبأبسط الأساليب الفنية، وأن الخط واللون روح وجسد لكيان واحد هو فن التصوير. فأهم شيء في فن التصوير هو التحديدات الخطية وملؤها بالألوان الملائمة. وأن اللون لا يساوي شيئا إذا لم يكن مناسبا للموضوع. كان هم دو لاكروا التحرر من القواعد الكلاسيكية للتظليل شيئا فشيئا، مع توجيه الاهتمام إلى لغة الألوان بدلا من لغة الظلال، فالألوان أحسن معبر ومبرز للشعور والإحساس عند الفنان. ولوحاته المستوحاة من رحلاته تضمنت الثورة على التقاليد الفنية المتوارثة، الكلاسيكية بالخصوص، ووضعت قواعد جديدة للمدرسة الرومانسية. كما حملت بشائر مدرسة فنية جديدة، سيؤسسها تلاميذه لاحقا، هذه البشائر تنبئ بها طريقة التعبير عن الحركة في المناظر الطبيعية التي ابتكرها، واستعماله الألوان القوية، وبظلال عميقة، والرسم بلمسات فرشاة بشكل موح بالحيوية. فلوحة "نساء من الجزائر"، تحمل سمات أسلوب جديد بلمسات الفرشاة التي لم تهتم بالتفاصيل الصغيرة للمكان بل أخذت الفرشاة مسرعة للتعبير بألوان مشعة تعكس الأسلوب الانطباعي أكثر من الأسلوب الواقعي الكلاسيكي.

كان فضل دو لاكروا واضحا على أجيال الفنانين الذين أعقبوه، فقد فتح لهم باب التعرف على الحضارات الأخرى، وباب تطوير أساليبهم التعبيرية وتقنيات التخطيط والتلوين، فعلى رغم تتويجه زعيما للمذهب الرومانسي بعد العام 1830، فإنه بعد عودته من رحلته المغربية، يحدث تغييرا جذريا في تقنياته الفنية، فيهتم بالطبيعة بشكل غير مألوف، ويعد في طليعة الانطباعيين. فالانطباعيون وما بعد الانطباعيين والتكعيبيون أيضا وغيرهم عيال على دو لاكروا في استخدام الألوان الخالصة والمركبة.

وجد دو لاكروا ظلاله الجديدة في علاقة الضوء بالظل في المغرب العربي.. في سطوع الشمس وانكسار الظلال التي هي لون آخر؛ لون آخر كان مفاجئا ومدهشا. "فالاستمتاع بالحياة في دول المتوسط يكون مضاعفا بفعل الإحساس القوي بمتعة الهواء والنور" من هنا كسر دو لاكروا تلك الدائرة العلمية الصارمة لنظرية اللون وقطاعها الذهبي فأصبح الأكثر إثارة للإدهاش، فقد أسس دو لاكروا بأعماله لانطلاقة راسخة في نظرية اللون ولم تبق ألوانه رهينة اللوحة فحسب، بل شملت بتأثيرها الرسامين من بعده والشعراء أيضا.

وهنا فإن الشرق لدى دو لاكروا لم يكن سوى ذلك المانح والملهم ليس بشمسه وجباله فقط بل بطبيعته الاجتماعية التي كانت تتأرجح آنذاك بين الانغلاق والانفتاح.

لقد قدم دو لاكروا مرحلة من الفن أساسية في سريان الأثر الشرقي للغرب وفي توجيه أجيال الفنانين الذين أعقبوه إلى فنون الشرق. وبذلك كانت التجربة الفنية لدو لاكروا تمثل معادلا مبكرا لفكرة التواصل بين الحضارات.

قضى حياته متنقلا بين القارات صانعا للأفلام

يوريس إيفنس .. شاعر السينما الوثائقية

يصنف المخرج الهولندي الكبير يوريس إيفنس كواحد من أهم عشرة مخرجين في السينما الوثائقية العالمية. أنجز الكثير من الأفلام على مدى أكثر من سبعين عاما توزعت على الكثير من الموضوعات، لكنها تتمحور جميعا حول الإنسان الباحث عن الحرية. شارك في الحرب الأهلية الأسبانية ضمن القوات الأممية وأنجز فيلما عنها باسم "الأرض الأسبانية" في العام 1937، وأنجز إلى جانب "الأرض الأسبانية"، الكثير من الأفلام التي تناصر الشعوب ونضالها ضد الاحتلال كما هو الحال في فيلم "400 مليون" العام 1939 عن عمليات المقاومة الصينية ضد المحتل الياباني، كذلك فيلم "نداء أندونيسيا" العام 1946 ضد الاحتلال الهولندي لأندونيسيا، أي ضد بلاده. وهذا الأخير جر عليه معانات طويلة. فقد فرضت السلطات الهولندية عليه بسبب هذا الفيلم تجديد جواز سفره كل أربعة أشهر على مدى عشر سنين. لكن السلطات الهولندية لم تعتذر عن تعسفها ضده إلا في العام 1985. قضى حياته متنقلا بين القارات صانعا أفلاما عديدة عن الشعوب التي عاش معها وهي تحت الاحتلال أو الدكتاتورية. وأثناء الحرب العالمية الثانية غادر إلى أمريكا، وإلى كندا. ثم ذهب بعد الحرب إلى أستراليا من أجل صنع فيلمه "نداء أندونيسيا". قضى ردحا طويلا من حياته في فرنسا، حيث أنجز العديد من أفلامه هناك، منها "لقاء السين بباريس". وفيلم "قصة الريح" الذي ختم به مسيرته السينمائية.

حميد حداد
ناقد سينمائي - العراق

التقى إيفنس بأهم الشعراء والكتاب والفنانين العالميين خلال الحرب الأهلية الأسبانية، وتعاون مع عدد منهم في إنجاز أفلامه، فقد كتب تعليق فيلم "الأرض الأسبانية" وقرأه أيضا الكاتب الأمريكي المعروف أرنست همنغواي. وتعاون أيضا مع الناقد والمؤرخ السينمائي الفرنسي المعروف جورج سادول في إنجاز فيلم "لقاء السين بباريس" العام 1957، عن قصيدة للشاعر الفرنسي جاك بريفير.

هناك عدد من الأفلام التي شكلت هوية يورس إيفنس السينمائية لأنها تمثله شخصيا بمعزل عن الأيديولوجيا الماركسية التي اعتنقها وأنجز وفقها الكثير من أفلامه، والأفلام التي نقصدها بوصفها تمثل يوريس إيفنس أكثر من غيرها، هي "الجسر" 1928 و"المطر" 1929 و"لقاء السين بباريس" 1957، وقصة الريح 1988 وهو آخر فيلم أنجزه إيفنس بمعية زوجته مارسلينه لوريدان إيفنس، قبل رحيله في باريس العام 1989.

وعلى رغم أن فيلم المطر لا يتجاوز طوله خمس عشرة دقيقة، والجسر 14 دقيقة، ولقاء باريس بالسين 30 دقيقة. فإن إيفنس استطاع أن يستبق الزمن بحسه الشعري الذي ميزه حتى عن مخرجي هولندا من مجايليه والأجيال التي أعقبته على الرغم من أن الطابع الشعري هو ما يميز السينما الوثائقية الهولندية في غالب فترات ازدهارها، كما هو الحال مع المخرج برت هانسترا وبيتر- ريم دي كرون. والطابع الشعري في أفلام إيفنس يتجسد في حرية حركة الكاميرا التي يحملها بنفسه في الغالب، كما هو الحال في فيلمي الجسر والمطر والتفاصيل التي تبدو للوهلة الأولى خارج سياق الفيلم، لكن عند التوغل أكثر في الفيلم تتضح أهميتها، لتشكل الصورة النهائية في ذهن المشاهد.

سنعرض في السطور التالية الأفلام الثلاثة التي ذكرناها أعلاه لأننا نعتقد أنها تؤكد ما نذهب إليه في المنحى الشعري لدى إيفنس. وستكون الذروة الشعرية في أسلوبه هي تحفته الأخيرة ونعني بها فيلمه "قصة الريح"، غير أننا سنؤجل الحديث عنه إلى مناسبة أخرى. لأنه يمثل الخلاصة لمسيرة إيفنس في السينما والحياة.

فيلم الجسر

بدأ إيفنس المولود سنة 1898 في مدينة نايميخن التي تقع جنوب شرق هولندا. صنع أفلامه حين كان في الثالثة عشرة من عمره عندما صنع فيلما روائيا قصيرا بمساعدة عائلته، وهو فيلم يحاكي فيه سينما الغرب الأمريكي. وتبعه بأفلام أخرى عديدة، غير أن إيفنس أعلن عن نفسه بقوة بالفيلم الوثائقي "الجسر" 1928. الذي صنعه متأثرا بفيلم "برلين. سيمفونية المدينة العظيمة" للمخرج الألماني فالتر روتمان. يتحدث الفيلم عن الجسر الذي شيد فوق ميناء الملك في مدينة روتردام

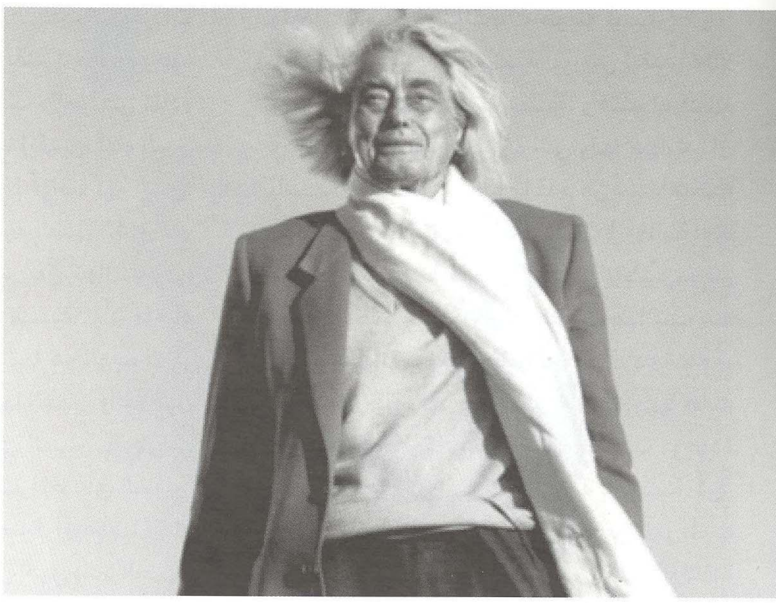
والخاص بمرور القطارات، وهو جسر متحرك إلى أعلى حينما تمر السفن من تحته ثم يعود إلى وضعه الطبيعي لتمر خلاله القطارات. كان الجسر يمثل أعجوبة في المعمار في حينه. عملية صعود الجسر وانخفاضه يرافقها إيفنس بكاميرته مسجلا كل التفاصيل التي تتضمنها منشآت الجسر، كما أن لقطاته التي نفذها من أعلى قمة الجسر على ارتفاع سبعين مترا بكاميرا محمولة تشعر المتفرج بالدوار. يبدأ الفيلم بلقطة كبيرة لرسم يمثل البرجين اللذين يحملان الجسر، ثم لقطات متنوعة للبرجين، تمهيدا للدخول إلى التفاصيل الصغيرة التي تغري إيفنس بتفحصها. والفيلم كله يتحدث عن حالة الجسر لحظة ارتفاعه ومرور السفن من تحته وحتى غلقه، لمواصلة القطارات سيرها. والحالة هذه تستغرق أربع عشرة دقيقة هي زمن الفيلم. وكما هي طريقة إيفنس في العناية بالتفاصيل الصغيرة التي تشكل بمجملها الصورة التي في ذهنه، وهي المدينة، إذ يمكن للمشاهد أن يتعرف على طبيعة المدينة التي يستعرض إيفنس أحد مظاهرها "الموانئ" التي تتميز بها. على الرغم من أن الفيلم صامت إلا أن رسائل الفيلم تصل بيسر إلى المشاهد من دون الحاجة إلى كتابة أي شيء على الشاشة. بفضل اللقطات المركزة والقطع المناسب، الذي اتبعه يوريس إيفنس، استطاع أن يصل بالمشاهد إلى حالة انسجام كامل مع إيقاع الصور المتلاحقة، بينما تنهمك الكاميرا في إظهار تفاصيل عملية ارتفاع الجسر. ثمة قطع على القطار الرابض منتظرا نزول الجسر مطلقا البخار ومتحفزا للانطلاق، كما يعتمد إيفنس عنصر الحكي ليبتعد قليلا عن عنصر التجريب في حركة الكاميرا الحرة، والقصة تتحدث عن القطار الذي يروم عبور الجسر ويضطر إلى أن يقف انتظارا لحين إغلاقه، وعندما يمر تكون الكاميرا داخل القطار، المنطلق بسرعة نافثا بخارا كثيفا يغيب معه الجسر مبررا انتقال الكاميرا إلى داخل القطار، وكأن إيفنس أراد أن يقول إن الأمر يتعلق بالقطار وليس بالجسر، لأن عبوره يمثل الغاية النهائية. يتمثل ذلك ببقاء الكاميرا مع القطار ومغادرة الجسر. كان إيفنس بارعا في تقطيع الفيلم وتوزيع لقطاته. وكما قلنا فإن أغلب لقطات الفيلم صورت بكاميرا محمولة إلا القليل منها ثابت، وظفها إيفنس من أجل التقاط المشاهد لأنفاسه، جراء تتابع اللقطات السريعة. يمكننا القول إن إيفنس هو أحد رواد توظيف المونتاج السريع والقطع على تفاصيل مختلفة، تشكل بمجملها الصورة النهائية لما يريد لفيلمه أن يكون عليه.

هناك عدد من الأفلام التي شكلت هوية يورس إيفنس السينمائية لأنها تمثله شخصيا بمعزل عن الأيديولوجيا الماركسية التي اعتنقها وأنجز وفقها الكثير من أفلامه

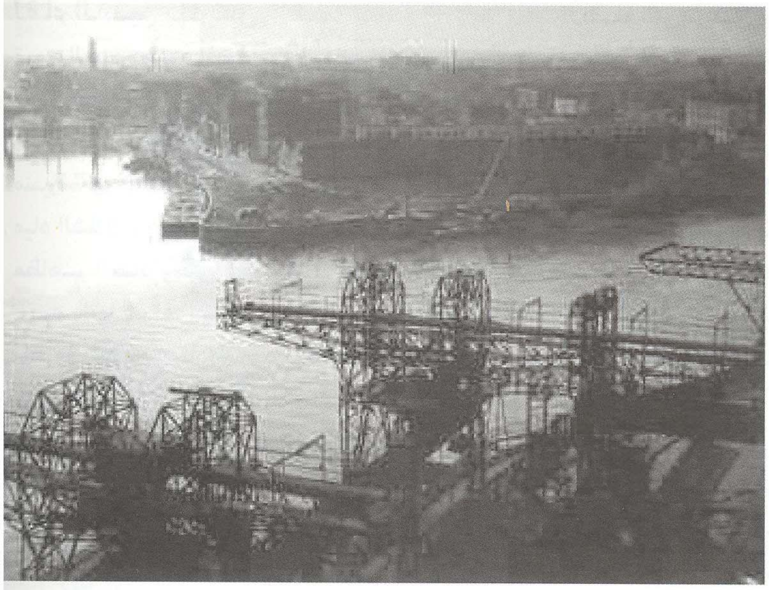
فيلم المطر

بداية التفكير في إنجاز فيلم المطر هي رسالة تركتها مانوس فرانكن التي كتبت السيناريو للفيلم فيما بعد، بينما كان إيفنس في زيارة إلى ألمانيا كان ذلك في أكتوبر من العام ١٩٢٨، تقترح فرانكن فكرة الفيلم على إيفنس، وسرعان ما تبنى الفكرة ليشرع بالتصوير بعد شهرين ولينهيه سنة ١٩٢٩، وهو فيلم صامت أيضا أضيف إليه الصوت "موسيقى" لاحقا في ثلاث نسخ بموسيقى مختلفة آخرها سنة 2002 .

لكن فيلم المطر يظل بموسيقى أو من دونها قطعة شعرية مصورة بكاميرا سيد الصورة إيفنس كما تسميه زوجته مارسلينه لوريدان إيفنس. لم يكن يعبأ بالمضمون وحده من دون تأطيره بكادر قادر على إيصال الجماليات التي يسعى إيفنس إلى إظهارها. المطر هو هولندا، أي أن الفيلم يتحدث عن هولندا وبالتحديد مدينة أمستردام ووجهها الماطر أغلب أيام السنة. التفاصيل التي نراها وهي تحت حبات المطر هي غيرها في وقت آخر، قطعا. الغيمة التي تلملم أطرافها لتجمع قواها هي لقطة من فيلم المطر، كذلك هو الحال مع المارة في الشارع الذين احتاطوا مسبقا لما تحاول الغيمة أن تفاجئهم به، مظلاتهم في المتناول والمزاريب على أهبة الاستعداد لتسريب المياه إلى القنوات المنتشرة في مدينة أمستردام لدرجة تخالها تتفوق بعددها على عدد الشوارع. والمارة مستمرون في المسير بخطوات أسرع قليلا من المعتاد، لقطة عامة من الأعلى نلاحظ فقط مظلات سوداء لامعة جراء المطر، تغطي العشرات من سكان أمستردام، كلبا مبتلا يسير خلال بركة تجمعت فيها مياه الأمطار، أناسا يستقلون حافلات تسير على سكة حديدية، تراما، والسائق يهم بتحريك ماسحة الزجاج يدويا،



المخرج يوريس إيفنس



فيلم الجسر



يصنف إيفنس باعتباره واحد من أهم عشرة مخرجين في السينما الوثائقية

السماء تمطر والحياة مفعمة بالبلل. تتبدد الغيمة بعد أن أفرغت حمولتها مفسحة المجال أمام الشمس لتشرق من جديد. صور متسارعة ومتفرقة لا يجمعها سوى حبات المطر والبلل الذي يغمر كل شيء. هي ببساطة فيلم المطر الذي يعد درسا في جماليات السينما. الجماليات التي نشاهدها من خلال تتابع الصور المتفرقة التي يجمعها حس شعري هو بصمة إيفنس التي ما انفك يؤكدها في أغلب أفلامه.

لقاء السين بباريس

توج الفيلم بجائزة أفضل فيلم قصير في مهرجان كان العام 1958، يبدأ الفيلم بلقطات متنوعة لمساقط مياه مع صوت طيور. تتابع الكاميرا مسيرة "نهر السين" من منبعه وتكونه من مساقط مياه الشلالات، مرورا بكل ما يقع على جانبيه من مظاهر الحياة وحتى دخوله إلى باريس، الفكرة بحد ذاتها شاعرية، وهي للمؤرخ السينمائي المعروف جورج سادول، ويزيدها شعرا التعليق الذي هو عبارة عن قصيدة للشاعر الفرنسي جاك بريفير. لكن كاميرا إيفنس لا تكتفي بمسيرة النهر من دون أن تستثمر كل ما يمر به النهر سواء قبل أن يصل باريس أو بعد وصوله. ويمكن تقسيم الفيلم إلى قسمين، القسم الأول هو بداية تكون النهر وحتى وصوله إلى باريس، والقسم الآخر بداية وصوله وحتى تلاشيه في البحر. ترصد الكاميرا كل ما يقع على ضفتي النهر من مصانع ومزارع وعمال يحملون ويفرغون سفنا راسية على جانبي النهر. والالتقاطات ليست عابرة بل إنها تتوغل داخل تفاصيل المشهد المتكون من أناس يمارسون أعمالهم اليومية، ليس ثمة ممثل في الفيلم، وكل ما ترصده الكاميرا هم أناس عاديون يمارسون أعمالهم اليومية على ضفاف النهر أو على ظهور مراكبهم الراسية في النهر، وهي في الغالب مصانع متنقلة. الغابات والمصانع الكبيرة والمزارع والأبقار التي ترعى بجانب النهر هي مفردات المشهد الأخاذ الذي يشكله إيفنس. كما أن وجوه الناس وتعابيرهم نتيجة التعب والحر هي المادة الأساسية التي اشتغل عليها إيفنس، لقاء السين بباريس هو عملية تشكل حياة قوامها نهر السين. وكأن رصد الوجوه المتعبة نتيجة العمل الشاق هو مقدمة لما ستكون عليه باريس من جمال، وترف، وهو تحصيل للجهد المبذول مسبقا. لأن ما نراه في باريس بعد وصول النهر إليها هو الوجه الآخر لتلك الحياة التي أسهم بصنعها العمال والفلاحون المنهمكون بأعمالهم على ضفتي السين. في باريس نرى العشاق يتمشون على إحدى الضفتين والفنانين الذين يرسمون مناظر تتيحها المياه المناسبة، ثمة حشود تسبح في النهر بينما الجسور التي لا يبعد الواحد منها عن الآخر سوى بضع مئات من الأمتار، وهناك كاتدرائية نوتردام وقصر الكونكورد، كلها نشاهدها بينما الكاميرا ما زالت تسير مع المياه. لينتهي الفيلم بنهاية النهر وتماهيه مع البحر. إنها رحلة حياة كاملة من البدء وحتى النهاية. فكرة انبثقت من خيال سادول اعتمادا على قصيدة بريفير ورؤية إيفنس. قصيدة مشتركة، إيقاعها منسجم مع ذوات صانعيها. "لقاء السين بباريس" يعني قدرة إيفنس على الإمساك بالإيقاع وتوالي الصوت والصورة وتبادلهما الشد والجذب بالموسيقى التي ترتفع عندما يكون القطع سريعا، وتهدأ عندما تكون اللقطات طويلة نسبيا.

أقامت وزارة الثقافة الفرنسية ليوريس إيفنس تمثالا كبيرا في أحد الميادين الباريسية. وأقيم له كذلك، في مدينة نايميخن الهولندية التي ولد فيها، ميدان باسمه تخليدا واعترافا له بما قدم من سينما شكلت بدايات السينما الهولندية. كما انشئت في المدينة أيضا مؤسسة باسمه، خاصة بكل ما يتعلق بإيفنس، وهي أشبه بمتحف يضم كل أرشيفه وكل ما كتب عنه طوال مسيرته، ومختبر خاص بترميم أفلامه القديمة، ومقتنياته. والطريف أن الكاميرا التي صور بها فيلمه "الجسر"، وهي مقاس 16 مليمترا، ما زالت موجودة لحد الآن وهي من المقتنيات الخاصة بالمؤسسة. توفي يوريس إيفنس في 28- حزيران 1989 عن عمر اقترب من التسعين، تاركا تراثا ضخما من الأفلام الوثائقية التي حققت له الشهرة العالمية.

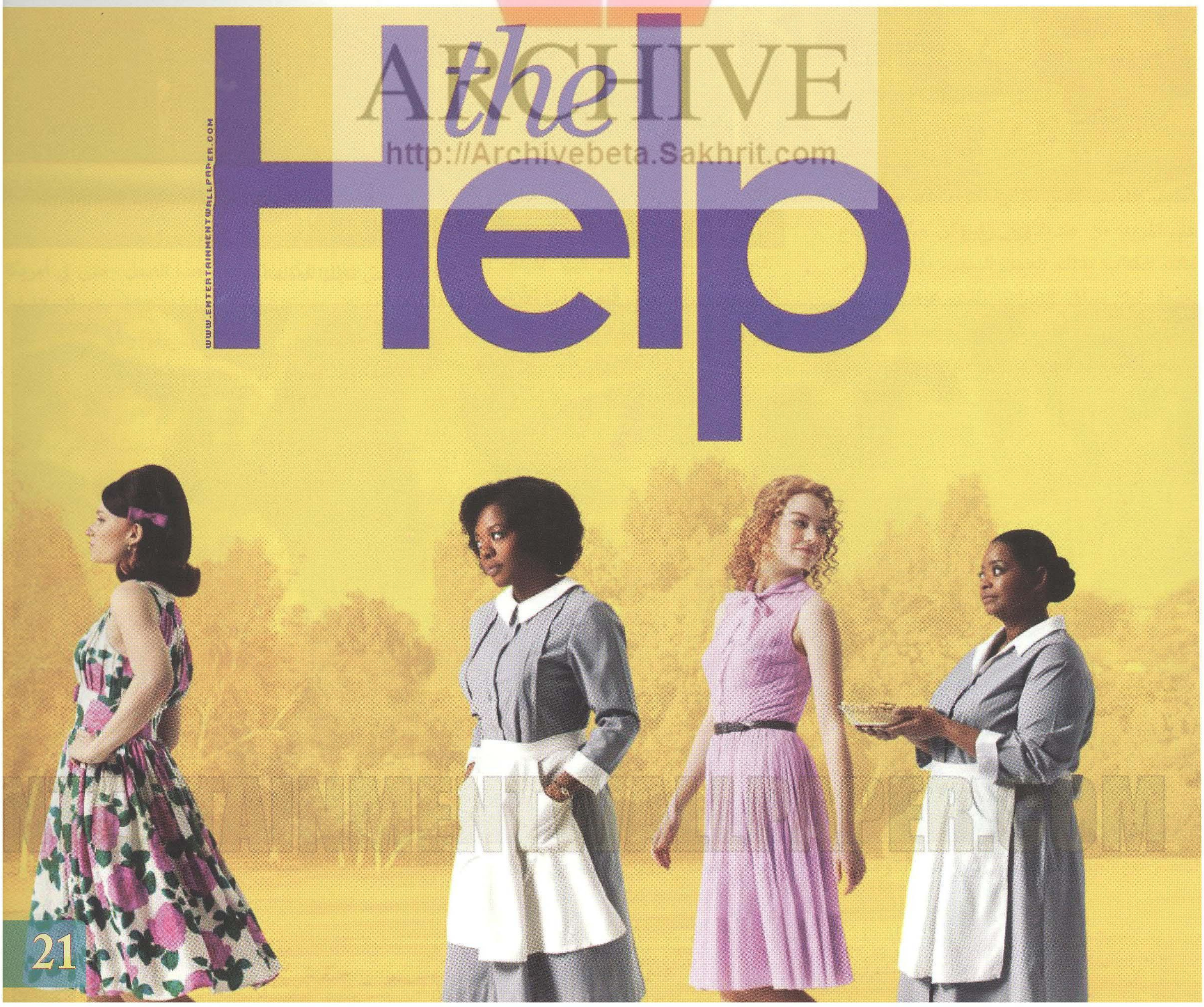
أخرجه تيت تايلور عن رواية للكاتبة كاترين ستوكت

فيلم المساعدة.. قدر السود أن يكونوا موضوعا لأفلام جيدة

لا أعتقد أن المخرج تيت تايلور لم يكن يعي حجم المسؤولية الملقاة على عاتقه وهو يختار الاشتغال على قصة فيلم "المساعدة"، فأن تختار الاشتغال على موضوع سينمائي سبقك إليه غيرك أمر صعب، ولكن الأمر قد يصير معكوسا، والنجاح قد يصبح مضاعفا، إذا استطاع العمل الجديد تفتيق جوانب إبداعية جديدة؛ تتجاوز المنجز السابق وتتفوق عليه. ففي ظل الروعة التي اتسمت بها الأعمال السينمائية التي تناولت التميز العنصري كتيمة أساسية، كان لزاما على كل من قرر الاشتغال على الموضوعة نفسها تجاوز القيم الجمالية التي ترسخت لدى جمهور السينما حول الموضوع.

سليمان الحقيوي
ناقد سينمائي - المغرب

بوستر الفيلم



ربما كانت الحسابات السابقة وراء احتراز فني أدى في النهاية إلى نجاح كبير حققه فيلم "المساعدة"، فالعنصرية هي من أبرز النقط السوداء في تاريخ أمريكا، بل تعتبر من مآزقها الأخلاقية، لذلك ستشكل مادة دسمة للسينما في السينما الأمريكية، فمن لا يتذكر فيلم "التاريخ الأمريكي المجهول" وفيلم "رجل الشرف" و"وقت للقتل" وهناك لائحة طويلة تتضمن تحفا سينمائية خالدة، لكن المتأمل في قصة فيلم المساعدة سيجد أنها تختلف كثيرا عن هذه الأعمال جميعا، فالمخرج تعامل مع نص له شهرته وجمهوره، وآثر الارتباط بالنص وعدم الحياد عنه إلا في ما تقتضيه عملية الكتابة، وعاد بنا من خلاله زمنيا إلى ستينيات القرن الماضي، ومكانيا إلى مدينة جاكسون_المسيسيبي، حيث كان التاريخ شاهدا على إحدى أقسى فتراته المظلمة، التي عانى منها السود في أمريكا، فهم في نظر الأسياد البيض مجرد عبيد، لا حق لهم ولا مساواة بين الجنسين، وهذه الخروقات كانت تأخذ شكلا رسميا، إذ تستند إلى مرسوم يضم مجموعة من القرارات التي تحرم السود من كل الحقوق كمنع الطبيب الأبيض من معالجة الإنسان الأسود، وتجريم الزواج بين البيض والسود.. فلكل جنس مرافق خاصة، وكلما زادت فرصة الاحتكاك بينهما زادت معها جرعة الظلم والقهر، فالخادمة في المنزل الذي تشتغل فيه محرم عليها أن تستخدم حمام البيت، بل لها حمام خاص، وغير ذلك من القوانين التي قابلها السود برفض صامت وضعيف، فكان نصيبهم من معادلة الحياة هو العمل الشاق، أما النساء، فقد عملن في البيوت وتربية أبناء البيض.

تبدأ القصة عندما تعود سكيتر التي تخرجت في جامعة المسيسيبي، وأصبحت صحافية، بعد عودتها، تكتشف أن مربيتها السوداء كونستانت -التي كانت متعلقة بها إلى درجة كبيرة- قد اختفت، ولم تقتنع أبدا بحكاية مغادرتها طواعية كما أخبرتها أمها، وكان لدى سكيتر طموح كبير هو النجاح في مجال الصحافة، لذلك ستبحث منذ البداية عن عمل في صحيفة محلية، حيث ستكلَّف بإعداد عمود عن الشؤون المنزلية، ولم تجد أمامها إلا الخادمة أيبلين لمساعدتها في مهمتها، ومنذ اللقاء الأول فتح السؤال التالي "بماذا تشعرين حينما تربين طفلا أبيض، بينما هناك من يربي أطفالك في البيت ؟!" تردد أيبلين في الإجابة كشف عذابها الكبير، وفتح مجالا آخر لتساؤلات سكيتر، ومنذ هذه الفترة ستتحول فكرتها لإعداد كتاب



الخادمة الملونة ربّت طفلة بيضاء



كتاب سكيتر



أيبلين والمعاناة من العنصرية



طاقم العمل



الصحفية سكيتر



سكيتر تستمع إلى معاناة أيبلين



سكيتر انحازت إلى المساواة

تحكي فيه الخادمات عن معاناتهن، هذه العملية لم تكن سهلة أبدا، فالكل كان يخاف من فقدان عمله، ومن غرابة الفكرة في مجتمع يستعبد السود، لكن سكيتر أصرت على فكرتها وبشتى الطرق حاولت إقناع أيبلين التي دلتها فيما بعد على المزيد من صديقاتها، ولم تكن حكاية جمع مادة الكتاب بذلك العمل السهل، بل كاد الأمر يحبط لولا سياق التصاعد الذي عرفته القصة، وزيادة حجم الضغوطات على الخادمات، إضافة إلى مقتل أحد الزعماء السود، فكان كل ذلك حافزا لهن للمشاركة في هذا العمل، وستدفع سكيتر ثمن مواقفها غاليا إذ سيكلف ذلك الاصطدام مع صديقاتها ومع أهلها، بل كان لزاما عليها أن تنحاز إلى جهة واحدة، كانت جهة الخادمات لأنهن امتداد لصورة كانسانت التي لا تزال سكيتر مدينة لها.

صحيح أن المخرج تيت تايلور تعامل مع نص رائع وثري، ولكن السينما علمتنا أن اعتماد الفيلم على نص جيد لا تثمر دائما عملا سينمائيا جيدا، ما أود تأكيده هنا ولكي لا نبخس الرجل حقه، فالجانب التقني في الفيلم على نسبة عالية من الجودة والاحترافية، وهو من حيث اللغة البصرية يتفوق في جوانب عديدة على الأفلام التي عالجت الموضوع نفسه من قبل، حيث سيجد معادلة تقنية ممتازة للتعبير عن الحقبة التي تدور فيها القصة، وسيلجأ إلى ذلك البطء الحركي، لا أقصد ذلك البطء الجالب للملل بل هو بطء جمالي يجعلك تتأمل في ما أنت بصدد مشاهدته، مع غياب تام للمشاهد السريعة أو الحركة، التي كانت ستجعل الفيلم نمطيا، فالجميل هنا هو معالجة العنف بالهدوء، وهو ما نجح فيه المخرج إلى درجة كبيرة، وسيعبر عن روح الفترة الزمنية التي يدور فيها الفيلم، أما الشيء اللافت في هذا العمل فهو جانب الأداء، فبالإضافة إلى الممثلة الشابة إيما ستون في دور سكيتر، فقد برز الثنائي فيولا دافيس (أيبلين) وأوكتافيا سبنسر (ميني)، فالأمر عندهما بدا وكأنه أكثر من مجرد دور في فيلم، فقد استطاعتا السفر بنا إلى عقد السيتينيات، ونقل تلك المعاناة بشكل رائع، ولعل هذا الأداء اللافت يعود إلى مجموعة من العوامل كالتواصل الجيد مع المخرج، والإعجاب الكبير بقصة الفيلم، من دون أن ننسى دورا آخر- أركز عليه كثيرا-هو كونهما تؤديان قصة عانى منها من هم في لون بشرتهما.

وما دام النص الذي اقتبس عنه الفيلم - وهو رواية للكاتبة كاترين ستوكت- نصا ناجحا بكل المقاييس، فالحديث عن السيناريو يستلزم النظر في كيفية التعبير عنه أثناء الكتابة، فإذا نحن عدنا إلى لغة الحوار فسنجد أن تيت تايلور لم يترك فرصة لهروب النص من بين يديه، بل عرف كيف يحول الثراء اللغوي والفني في الرواية إلى لغة بصرية مبهرة، وقد كان لاختيار الألوان في الفيلم وقع جميل في عملية التلقي، فالألوان عبرت عن جوهر الفضاء الزمكاني من جهة، وعبرت عن جو القلق والاضطراب الذي كانت تعيشه الخادمات من جهة ثانية، وهذا ما يجعل القول بأن النص ضمن النجاح للفيلم كلاما عاريا من الصحة.

خلال الكتابات حول هذا العمل -حتى في أمريكا وغيرها- كان المدخل الذي تنفذ منه إلى الفيلم هو مدخل تيمة العنصرية، وهو استناد مبرر تماما، ولكن ما أحب الذهاب إليه هنا هو الدور الذي قد يلعبه الصحافي في تغيير مجرى أحداث التاريخ، فالصحافية سكيتر وضعت كل شيء، بما في ذلك حياتها الشخصية والعائلية، وراءها، وأخذت على عاتقها تبني قضية هي في الأصل لا تعنيها في شيء -إن هي فكرت كزميلاتها- ووصلت بقضيتها إلى بر الأمان، وبعد أن طبع الكتاب وقرئ على نطاق واسع، اسهم كثيرا في إضاءة قضية التمييز العنصري، في أمريكا.

وخلاصة القول أننا أمام عمل سيحفظ مكانه بين الروائع، وهو إن كان قد عالج قصة تعود إلى ستينيات القرن الماضي، فهو الآن يقدم خدمة جليلة إلى الشعب الأمريكي، سواء بالتذكير بهذه القضايا الإنسانية، أو إخماد كل شرارة قد تشعل نار العنصرية من جديد.

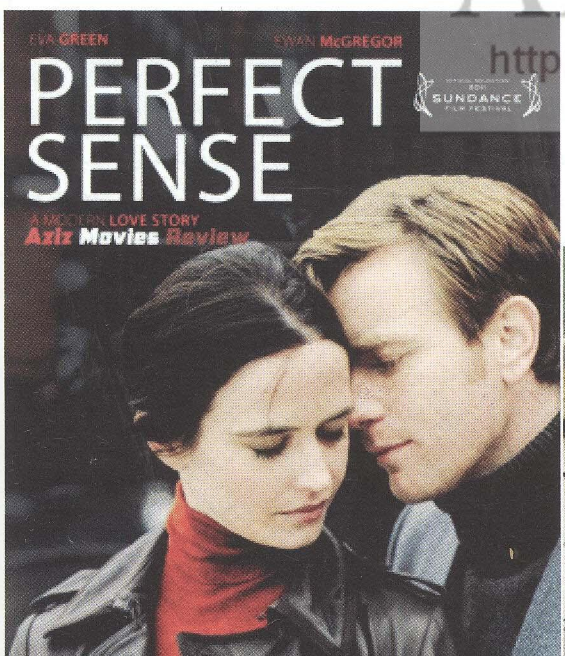
فيلم استثنائي يُعبّر عن روح العصر

الإحساس المثالي.. نهاية الأحاسيس.. نهاية الزمن

لنتصور ماذا يمكن أن يحدث لو فقدنا حواسنا، الواحدة تلو الأخرى؟ الشم ثم الذوق.. وهلم جرا إلى الظلام. الغريب هذا. لم نعهد مثله في تاريخ سينما الأوبئة. film d'anticipation إنه مصير الإنسانية في فيلم الاستباق نجح فيلم الإحساس المثالي perfect sense في أن يكون ما يمكن أن نصطلح عليه فيلما عن روح العصر وفيلما استثنائيا: روح العصر لأنه يمكن أن نشاهده كفيلم عن نهاية العالم، واستثنائي بقوته الشاعرية، بطريقته في الانزياح نحو الميلودراما، وبساطته المحيرة وفي عودته إلى منابع الإحساس. إذا كان فيلم دافيد مكنزي مأساويا فليس لأن لا أمل أو فرصة للإنسان في النجاة. هو فيلم مأساوي لأن مصير شخصين مرتبط بشكل حميمي بهذه المأساة، التي بجانب التوترات الداخلية التي تحركهما تتجاوب مع انهيار العالم المحيط بهما.

نجيب كعواشي

قاص وناقد - المغرب



ملصق الفيلم



إيوان مكريكور بطل الفيلم





إيفاكرين (سوزان) في مشهد من الفيلم

يبنيان حبهما بينما العالم يشهد نهاية مساره، وكأن نهاية الزمن تمكنهما من الاتحاد والعيش مرة أخيرة.. بطريقة مفاجئة لكن هادئة. بطيئة وسريعة في آن. هنا نسبح في الحلم والحقيقة. في عالم أضواؤه صارخة واضحة بحيث يظن البعض أنها واقعية، لكن العكس هو الصحيح. تحمل في طياتها شيئا من صورة للعالم في لذته، في فتوره، في حبه، في خوفه، في حزنه، وفي حقده.. ولعل إحدى أقوى نقط الفيلم (أو حيله أو مكره) هي استدراج المشاهد بطريقة سينمائية إلى فقدان كل هذه الحواس فقط بالجلوس أمام شاشة من دون زخارف..

نعيش الفيلم ويتمكن الفيلم بدوره من أن يجعلنا نحس فقدان هذه الحواس ودفق الحياة غير المسيطر عليه، والذي يسبق هذا الفقدان: أولا بفضل عمل البطل: ميكايل (إيوان مكريكور) طباخ في مطعم. يربي التذوق والشم وأيضا اللمس، وخصوصا المشاركة. لأن الطبخ لا يستهلك بالمفرد. إنه الإحساس مقابل سوزان (ايفا كرين) عالمة الأوبئة التي تكبح أحاسيسها وتكلم الناس من وراء الزجاج وتزن بالعقل. عقلانية مضطربة كهذا العالم المحيط بها وهذا الوباء الذي يجتاحه. شاعرية الفيلم تنبع أيضا من شكله الفني. من موسيقاه الرائعة. نقط البيانو الجميلة تتطابق كليا مع الأجواء لكي تغنيها، أيضا من الصور المفعمة بالحياة، والتي تتوقف أحيانا لتصبح صورا فوتوغرافية تعطي العديد من الأبعاد. إنها إحالة على فيلم **La jetée** لكريس ماركر (إنتاج 1962). لكن الصورة في مقابل السينما موت. توقف الحركة والحياة.وهي مقتطعة من سيل من الصور داخل الحركة، تصبح هذه التوقفات أكثر إشارة إلى عالم ميت أصلا ومستقبل مستحيل. ينمو السرد بطريقة أصيلة: كل فقدان يسبقه أزمة جماعية احتفالية. عنف. يأس. جوع. فقدان الحواس الأربع يسبقه دائما أزمة حساسية مفرطة كما لو أن الأمر يتعلق بتجميع كل ما سنفقده بإصرار بعد قليل. إزاء هذا الوباء الشاعري والغريب يبقى فيلم **Contagion** لستيفن سودربرغ (إنتاج 2011) مجرد فيلم وثائقي باعث على الاطمئنان.

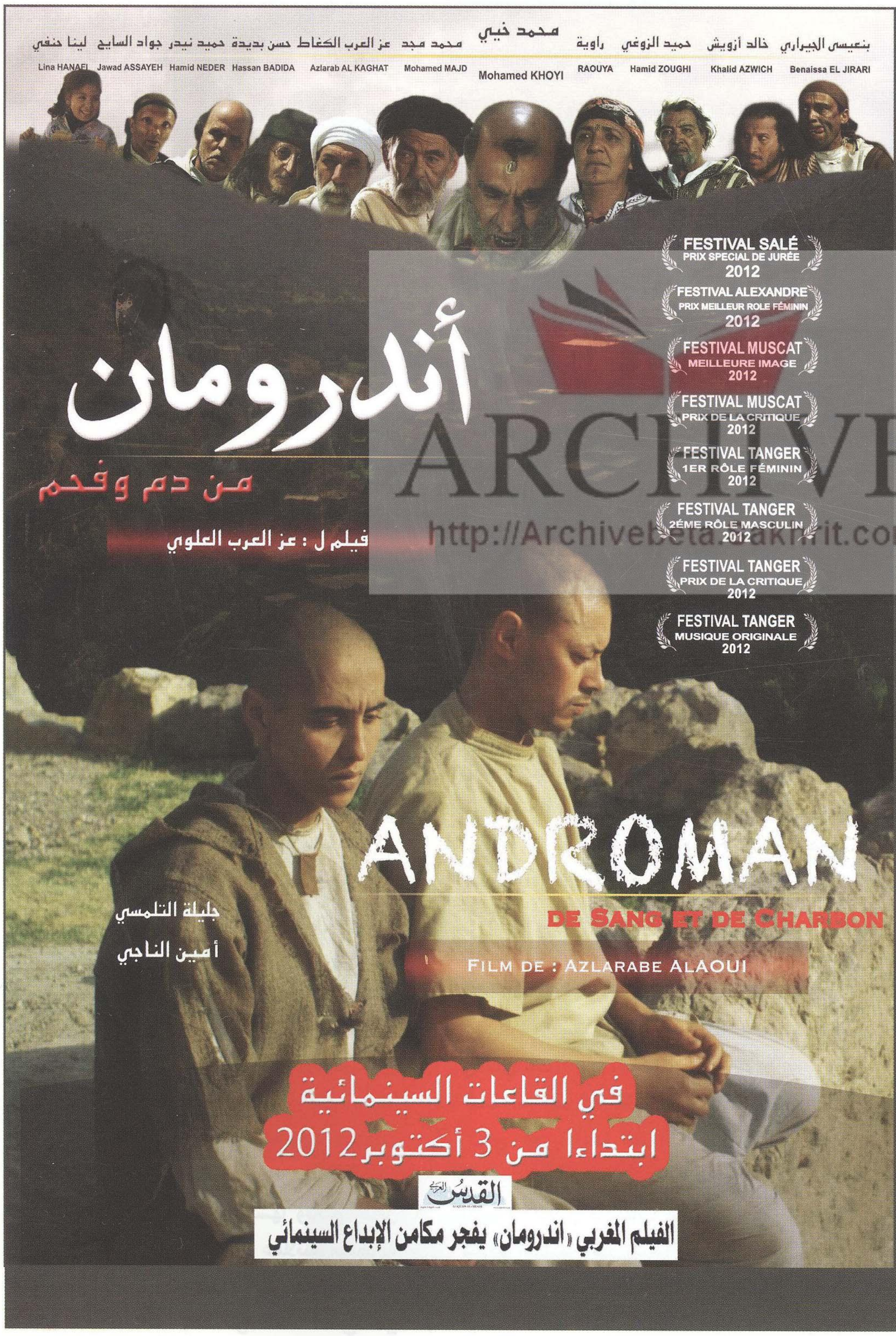
خيبة أمل طفيفة نحسها عندما لم يوفق الفيلم الذي يعتبر أيضا فيلما **Intimiste** في إظهار الجموع بمهارة، واكتفى ببانورامات غير مجدية: أفريقيا. الهند. ملصقات سياحية إيضاحية بغباء شديد تتعاكس مع المهم: يتعلق الأمر بالزوجي إيوان مكريكور-ايفا كرين. والعجلة المفرطة الحسية لحبهما المهدد. لعبا بروعة دورهما كناجين من طوفان فقدان الحواس. وكأن الفيلم من خلالهما يعبر عن نوع من الهيدونية القلقة: يجب على الجسد أن يتمتع قبل العدم.

يبحر الفيلم في كثير من سجل: الحميمي والكوني، الحركة والثبات، الإحساس مقابل العقل. ويجدد ويربط العقل بمأساة كونية: بُعد آخر للحب نتناساه كثيرا: بُعد الحواس. بعد الإثارة. بعد الجسد الهش والزائل. ويدخلنا إلى قلب هذه الحاسة. أهم حاسة: حاسة اللمس، التي لن نعرف أبدا إن كانت ستتعرض للفقدان.

أخيرا والحكاية تحكى من المستقبل بطريقة **voix off** القوية الحضور نستنبط أن الفيلم برمته هو مجرد ارتداد أو عودة إلى الخلف (فلاش باك). يتحدث الفيلم عن الحياة وكل هذه الأشياء الجميلة الزائلة التي تعطيها وتأخذها. يذكرنا بتفاهتنا أمام هذه الطبيعة التي تنعم علينا من دون أن ندرك كيف نتمتع بها. من وجهة الغاليين (بلاد الغال) نجد الحواس الخمس: اللمس، الشم، الذوق، البصر، والسمع، لكن عند الأنكلوسكسونيين هناك حاسة إضافية: **feeling** يمكن أن نسميه، في هذه الحالة، التعبير بالفيلم عن الأحاسيس.. ربما كان هذا الإحساس هو ذلك الإحساس المثالي.

الفيلم شهادة ميلاد لمخرج مغربي سيترك بصمة في خريطة السينما العربية

«أندرومان من دم وفحم» ... أسطورة الأطلس



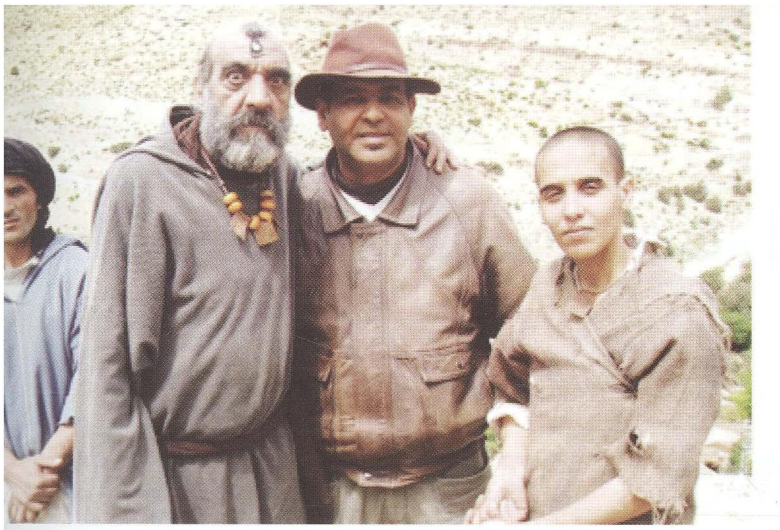
حقق أول فيلم مطول "أندرومان" من دم وفحم للمخرج المغربي عز العرب العلوي نجاحا باهرا، فرغم قسوة ظروف التصوير وتضاريس الطبيعة وقلة الموارد، عوضها المخرج بجمالية الصورة وبساطة الخطاب الذي استطاع أن يلمس جوهر القضايا الإنسانية، وينفذ إلى أكبر عدد ممكن من الجمهور، حيث أخذ منه خمس سنوات قبل أن يخرج إلى دائرة التنافس من أجل فرض الذات وحصد التميز في خضم حركية إنتاجية مكثفة للسينما المغربية.

تدور أحداث هذا الفيلم في منطقة نائية ومعزولة بجبال الأطلس المتوسط تدعى بولمان يعيش سكانها من أشغال تجارة الفحم الخشبي، حيث جرت العادة في هذه القرية أن يمتهن الأبناء مهن آبائهم بغية الحفاظ عليها لضمان لقمة العيش.

مريم شليح
ناقدة - المغرب



مخرج الفيلم عز العرب العلوي



المخرج متوسطا أبطال الفيلم

حيث تعلم "أوشن" وهوالأب العنيف والمتصلب أصول هذه الحرفة من أبيه الذي ذهب ضحية سقوط شجرة "أندرومان" التي كان يكسب منها قوته، وهي شجرة تنبت في الأطلس المغربي معروفة بتحملها لظروف الطقس السيئة، ويمكنها أن تعيش ولو قسمت إلى أجزاء. وقبل أن يلفظ أبو أوشن أنفاسه الأخيرة طلب منه الحفاظ على أمانة الحرفة بنقلها إلى ابنه عندما تضع زوجته حملها، ويصرعلى تسميته أندرومان. وبما أن أوشن لم يرزق إلا بابنتين (رقية وأندرومان) وجد نفسه في مأزق يحتم عليه مواجهة أعراف وتقاليد القبيلة. فقام بتحويل ابنته إلى ذكر، وذلك رغبة منه في الحفاظ على الأرض التي قد تضيع في حال عدم وجود ذكربين أفرادها، وبالتالي فإن شخصية أندرومان شخصية ازدواجية، تكون بمظهر رجل أمام القبيلة، بحيث تخفي شعرها وملامحها الناعمة والأنثوية بقبعة وملابس واسعة، وفي المنزل تعمل كفتاة تقوم بالأعباء المنزلية والاعتناء بأختها الصغيرة، وفي يوم من الأيام يراها والدها تحمل فستانا، فينهال عليها بالضرب ويعلقها بحبل بالبئر، ويخيرها بين أن تكون صبيا أو فتاة، ثم يقوم بحلق شعرها وغصبها على العيش بلا روح متنكرة كذكرلتستفيد من القسمة الخاصة بالأراضي الجماعية، كما فرض عليها ألا تتحدث، وأن تبقى بمعزل عن الرجال حتى لا ينكشف أمرها، لكن الحب سيغيرمجرى الأحداث التي يسردها الفيلم.

فموضوع الفيلم يجسد تمظهرا خطيرا لقهرالأنثى واغتيال حقوقها الطبيعية كامرأة في مجتمع يؤمن بالأعراف التي تقدس الذكورية، حيث نجد أن هناك بعض القبائل المغربية مازالت تؤمن إلى حد الآن بأفضلية الذكرعلى الأنثى، وهو ما يتجسد فيما يسمى بأراضي "السلاليات" التي ينفرد بها الرجال من دون النساء، فهذا اغتصاب واضح لحق المرأة في الإرث وفي حقها من أراضي الجموع والتملك في القبيلة.

هذا الفيلم شخّص أدواره نخبة من نجوم السينما بالمغرب، منهم الرواد كمحمد خيي ومحمد مجد وعزالعرب الكغاط وغيرهم، بالإضافة إلى مشاركة نخبة من الفنانين الشباب كأمين ناجي، جواد السايح، خالد الزويشي وآخرين، ناهيك عن حضورالعنصرالنسوي والمتمثل في الفنانة جليلة التلمسي، فمحمد خيي وهو يؤدي دور"أوشن" بتوهج وتشخيص مذهل في منتهى الروعة تنحبس له الأنفاس ويستحق كل الإعجاب والتقدير. والمتأمل لمشهد صراخه بعد موت ابنته رقية يدرك أنه قدم استعراضا فنيا راقيا يصل إلى الجمهورالمحلي والعالمي.

وتبقى فكرة قيام فنانة بقص شعرها هي بعيدة عن الواقع المغربي والعربي بوجه عام، حيث لا نجد أي فنانة عربية أقدمت على هذه التجربة من قبل، وهو ما جعل الجمهور يتعاطف معها ويعجب بأدائها.

فكل من يشاهد الفيلم يجد نفسه أمام لوحة بديعة غنية باللقطات المتتابعة الرائعة وقوة السرد العظيم الممزوج بالإحساس بالخوف، والأمل، والألم، والموت، والحب من أجل صناعة الفيلم المغربي.

حصل الفيلم على عدة جوائز وطنية ودولية، أولها كانت في الدورة 13 للمهرجان الوطني للفيلم بطنجة حيث حصد ثلاث جوائز مشرفة مخصصة للأفلام الطويلة، وهي جائزة أحسن تشخيص إناث فازت بها جليلة التلمسي/ ثاني أحسن تشخيص ذكور فاز بها أمين الناجي / جائزة الموسيقى، كما حاز على جائزة أحسن فيلم منحتها جمعية نقاد السينما بالمغرب، وهي جائزة على هامش المهرجان.

كما فاز بجائزتين بالمهرجان الدولي السينمائي السابع بمسقط، وهي جائزة النقاد وجائزة أحسن صورة.

كما مثل المغرب في مهرجان الإسكندرية السينمائي لدول البحر الأبيض المتوسط في دورته الثامنة والعشرين، الذي جرى تنظيمه في الفترة الممتدة ما بين 12 و19 سبتمبر، حيث توج بجائزة أحسن ممثلة فازت بها جليلة التلمسي، كما حظي بتنويه خاص من لجنة تحكيم المهرجان التي اعتبرته من أهم ما أنتجته السينما المغربية أخيرا، وأشادت تحديدا بدور الممثلة جليلة التلمسي بطلة الفيلم.

كما شارك في مهرجان سلا للمرأة حيث فاز بجائزة لجنة التحكيم مناصفة مع الفيلم التشيلي «فيوليتا صعدت إلى السماء» للمخرج أندريس وود.

بالإضافة إلى هذا الكم الهائل من الجوائز حظي المخرج عز العرب العلوي بتشجيع خاص من الناقد المصري الكبي، رئيس جهاز الرقابة على المصنفات الفنية سابقا، علي أبو شادي، الذي اعتبر أن الفيلم شهادة ميلاد لمخرج سيترك بصمته في خريطة السينما المغربية والعربية، وقد استقبل الفيلم في المهرجانات العربية، خاصة مسقط والإسكندرية، بحفاوة منقطعة النظير. وعرف الفيلم نقاشا ومتابعة بالغة الأهمية من القنوات الفضائية والصحافة الورقية والإلكترونية، حيث وصل عدد الكتابات النقدية 35 مقالة في ظرف لم يتعد أسبوعا واحدا، و14 مقابلة تلفزيونية و17 مقابلة إذاعية وصحافة إلكترونية.. وهو ما ساهم في الترويج للفيلم على المستوى العربي والدولي.

تجمع شخصية عز العرب العلوي بالسينما علاقة عشق متفردة، درس الفن السابع بحب وحس خاص، حاصل على الدكتوراه في الخطاب البصري، فضلا عن دبلوم الدراسات العليا في النقد السينمائي، وشهادة للإخراج السينمائي من كندا.

أخرج للسينما خمسة أفلام سينمائية مغربية قصيرة متميزة، هي : بيدوزا- جزيرة يوم ما - موعد في وليلي - حبات الأرز- إزوران، وحاز عددا كبيرا من الجوائز الوطنية والدولية.

اقتحم عالم السينما منذ سنة 1989، حيث اشتغل مع رائد كبيرمن رواد السينما المغربية محمد عبد الرحمان التازي في «البحث عن زوج امرأتي»، وسنة 1993 اشتغل كمتدرب في الإخراج مع المخرج المغربي المقتدرالجيلالي فرحاتي في فيلمه «خيول الحظ».

دخل عالم التلفزيون سنة 1998 بسلسلة وثائقية حول المؤسسات التعليمية العتيقة «ثانويات»، ثم سلسلة من البرامج حول الأطفال النبغاء في المغرب، من خلال برنامج «هؤلاء التلاميذ» سنة 2000.

تعود فكرة إنشائها إلى العام 1923 وسميت «المكتبة الأهلية»

مكتبة الكويت الوطنية .. معلم وطني حضاري ثقافي

تعتبر المكتبة من أهم وسائل نشر المعرفة، ودليلا على رقي وتقدم الأمم وحضارتها، فهي منارة معرفية وصرح حضاري. ولمكتبة الكويت الوطنية دور مهم في حفظ الإبداع والإنتاج الفكري الثقافي التراثي الوطني من أجل تقديم خدمة إلى الأجيال القادمة، سواء عن طريق إيداع المصنفات أو الترقيم الدولي للكتاب والتعريف به. وتقوم الدولة بالإشراف والإنفاق عليها لأنها المكتبة الرسمية لدولة الكويت.

قبل البدء بالمراحل التي مرت بها المكتبة الوطنية، سوف نتطرق إلى المدرسة المباركية التي افتتحت سنة 1911، سميت بهذا الاسم نسبة إلى المرحوم الشيخ مبارك الصباح. فهي أول مدرسة نظامية لعبت دورا في استحداث التعليم النظامي في تاريخ الكويت.

قامت على مساهمات وتبرعات المواطنين، حتى قام مجلس المعارف (وزارة التربية) بضمها إليه لتصبح تحت إدارة الحكومة. وقد أجريت بعض التعديلات والتغييرات على المدرسة، وفي العام 1958 هدمت ليعاد بناؤها على الطراز الحديث. لقد استخدم موقع المدرسة لإنشاء مقر المكتبة المركزية الوطنية.



المكتبة الوطنية

أقدار الخضر

باحثة - الكويت

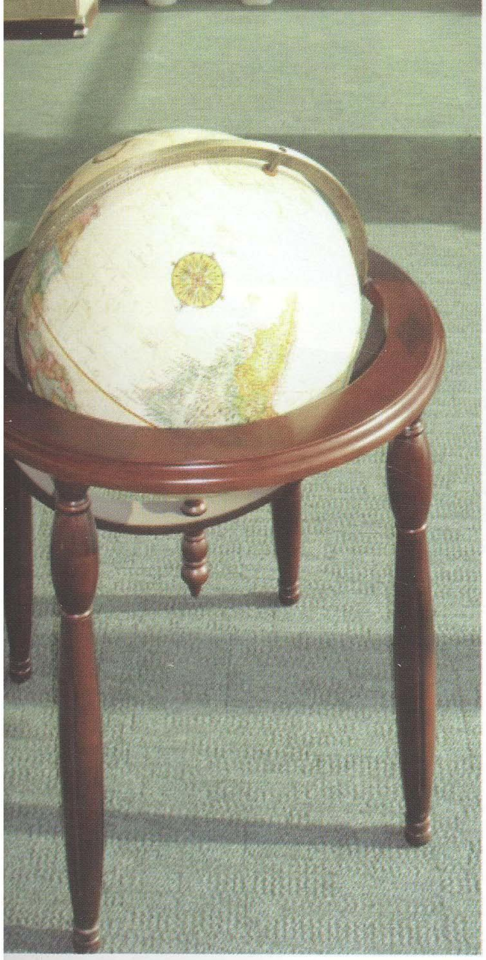
مرت المكتبة الوطنة بعدة مراحل منذ إنشائها، فقد تبنى عدد من أدباء الكويت فكرة إنشاء أول مكتبة أهلية في الكويت سنة 1923 في عهد المرحوم الشيخ أحمد الجابر الصباح، وسميت "المكتبة الأهلية" وذلك يرجع إلى والوعي بأهمية الثقافة والعلم والمعرفة في ذلك الوقت المبكر على رغم صعوبة العيش آنذاك. وتلقت المكتبة العديد من الكتب القيمة والصحف والمجلات. بقيت المكتبة في ديوانية ابن عامر، وكان عبدالله العمران يعمل ملاحظ القراءة في المكتبة لمدة خمس سنوات.

ونقلت بعد ذلك إلى دكان تبرع به المرحوم الشيخ عبدالله السالم الصباح، ثم انتقلت إلى المدرسة الأحمدية. وبعد ذلك أقيم مبنى جديد للمكتبة في العام 1936 في شارع الأمير قرب مسجد السوق، وألحقت بدائرة المعارف فسميت بمكتبة المعارف العامة. وعين محمد صالح أول أمين لها. وانتقلت المكتبة بعدها إلى شارع عمان ثم إلى صالة المسرح بمدرسة المتنبي في الصالحية. وفي العام 1979 استقرت المكتبة في مبنى المدرسة المباركية. ونقلت تبعيتها من وزارة التربية إلى المجلس الوطني

للثقافة والفنون والآداب، فأصبحت بذلك تمثل المركز الببليوجرافي الأول المسؤول عن خدمة وتبادل المعلومات داخل دولة الكويت، وافتتح المرحوم الشيخ جابر الأحمد الجابر الصباح في يوم الثلاثاء الموافق 1986/2/26 المكتبة الوطنية في المباركية. بعد استدعاء خبيرين بريطانيين لدراسة مشروع إنشاء مكتبة الكويت الوطنية، وإعداد التوصيات ووضع المتطلبات الفنية والتصميمات اللازمة للمشروع الذي تبلغ كلفته المالية الاجمالية 13 مليون دينار تقريبا. واختير



مقتنيات المكتبة



الكرة الأرضية

موقع المكتبة على شارع الخليج العربي بمساحة 23 ألف متر مربع تقريبا، ولم ينفذ المشروع، وذلك بسبب الغزو العراقي لدولة الكويت في 1990/8/2 حيث تعرضت المكتبة المركزية للتخريب والتدمير وسرقة محتوياتها من الكتب والمخطوطات النادرة التراثية والأرشيف الوثائقي والسمعي ومجموعات الصحف والدوريات القديمة النادرة وسائرالأجهزة. بعد ذلك استعيد جزء من مجموعات المكتبة المركزية عن طريق الأمم المتحدة سنة 1991. وأجل مشروع بناء مكتبة الكويت الوطنية الجديدة لسنوات وذلك لإعادة بناء الدولة.

وفي العام 1994 أصدر أمير دولة الكويت المرحوم الشيخ جابر الأحمد الجابر الصباح المرسوم الأميري السامي رقم 52 بإنشاء مكتبة الكويت الوطنية جاء فيه "تنشأ مكتبة تسمى مكتبة الكويت الوطنية، وتلحق بالمجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، وتتولى المكتبة مسؤولية جمع وتنظيم وتوثيق وحفظ التراث والإنتاج الفكري الوطني بمختلف أشكاله وجميع المصنفات والوثائق وما في حكمها المتعلقة بالخليج والجزيرة العربية والحضارة الإسلامية والعربية، وبصفة خاصة ما يتعلق بدولة الكويت وثقافتها وشؤونها، سواء الصادر منها داخل البلاد أو خارجها، وكذلك تكوين مجموعات أجنبية عالمية مختارة في مختلف الموضوعات التي تهم الكويت والمنطقة العربية الاسلامية". هذا بالإضافة إلى تنسيق التعاون بين المكتبات لدعم البحث العلمي وتقديم خدماتها المتنوعة لجميع الفئات، وإيداع جميع المصنفات الوطنية بها، وتكون مركزا للببليوجرافيا الوطنية. احتوت المكتبة تقريبا على اكثر من 330 ألف كتاب- 1159 دورية- 6000 مادة سمعية- 703 رسائل جامعية- بالإضافة إلى الكتب المهداة للمكتبة.

في يوم الأربعاء الموافق 2011/2/2 افتتحت مكتبة الكويت الوطنية في موقعها الجديد، تحت رعاية سمو أمير البلاد الشيخ صباح الأحمد الجابر الصباح. يطل مبنى المكتبة على شارع الخليج العربي في منطقة القبلة، ويطل على قصرالسيف العامر وخليج الكويت شمالا، وبجانبه بيت السدو ومتحف الكويت الوطني. تبلغ مساحتها 21840 مترا مربعا تقريبا. تحتوي على مليون وسبعمئة وخمسين ألف كتاب تقريبا. يتكون تصميم المكتبة من سردابين علوي وسفلي، يحتويان على مواقف لسيارات كبار الزوار وموظفي المكتبة، ويعلوهما أربعة طوابق، دور أول وثان وثالث. تقسم مساحة المكتبة الأمامية إلى جزءين يضمان ملاحق المبنى على امتداد واجهتها ممر داخلي خصص للاستفادة منه في الاحتفالات الموسمية، وساحة المكتبة الأمامية المخصصة للحديقة وأشجار النخيل وممرات المشاة، بالإضافة إلى نافورة المياه، وأسفل الحديقة مواقف السيارات. نلاحظ أنه في الدور الأرضي تتشعب المكتبة إلى أكثر من قسم، وهي مكتب الأمن، مكتب صيانة المحفوظات، محطة تحويل الكهرباء، مناطق تخزين مزودة بنظام ميكانيكي لاسترجاع المستندات المطلوبة، مكتب الاستعلامات، المقهى، ركن بيع الهدايا، غرفة الاجتماعات، ديوانية المكتبة، حوائط للعرض، قاعة للمحاضرات، المكتبات الفرعية مثل مكتبة الأطفال والإعارة وخدمات الشباب، ومكتبة ضعاف النظر وذوي الاحتياجات الخاصة ومكتبة الوثائق الصوتية والمرئية، بالإضافة إلى ملجأ للدفاع المدني والملاجئ وشبكة الاتصالات والتكييف والأعمال الصحية والمياه والكهرباء. يرتبط الدور الأرضي بالأدوار الثلاثة الأخرى بسبعة مصاعد ودرج دائري مفتوح الجوانب حتى يستطيع الزائر مشاهدة المناطق المحيطة بالمكتبة من ارتفاعاته المتعددة. فوق ممر المكتبة جسران يؤديان إلى الدور الأول حيث القاعة التي تحتفظ بها كل ما كتب عن الكويت، وسميت بقاعة "كويتنا" تتكون من طابقين، الأول خصص للمطالعة والقراءة والبحث، أما الثاني فخصص لتخزين المراجع والكتب. أما بالنسبة لسقف القاعة فقد جمل بتصميم نجمة لها عشرة رؤوس تسمح لأشعة الشمس بالدخول، وبذلك أصبح في تلك القاعة نوعان من الإضاءة: الطبيعية والصناعية. وقد خصص الدوران الثاني والثالث لمجموعة الكتب الخاصة المتبرع بها، والمكاتب الإدارية، وغرفة الاجتماعات، والمسجد، المدخل الثاني للمسرح الموجود في الدور الأرضي. كما خصص مركز لتكنولوجيا المعلومات وخدمات البحث الإلكتروني وربط مع أقسام وقاعات المكتبة بشبكة حاسوب مركزية لسهولة الوصول إلى قوائم الكتب.. والتوسع في استخدام شبكة.

لقد استخدم الجرانيت من نوع كورال ذي اللون الأحمر القاتم في الحوائط الخارجية لمبنى المكتبة، أما الشبابيك الخارجية للمكتبة فهي مستطيلة الشكل يميل لون زجاجها إلى الأزرق. وبالنسبة للأسقف والإضاءات وأماكن تخزين الكتب والأرفف في القاعات فكانت تصميماتها مختلفة بعضها عن بعض حسب المواصفات المطلوبة لها.

تتمثل خدمات ومهام المكتبة الوطنية في دعم حقوق الملكية الفكرية العلمية الأدبية المنشورة في البلاد، إعداد الفهرس الوطني الموحد ليضم جميع المقتنيات من الإنتاج الفكري التراثي الموجود في الوزارات والهيئات والمؤسسات والمكتبات في دولة الكويت، تدريب العاملين في قطاع المكتبات والمعلومات على التقنية والنظم الحديثة في مجالهم لتمثيل دولة الكويت لدى الهيئات والمجالس العلمية الإقليمية الدولية، فتكون بذلك حلقة اتصال على جميع المستويات الوطنية والعربية والدولية، خدمات البحث في المراجع والتقنيات وقواعد البيانات المطبوعة والمخزنة على CD المتمثل في التراث الوطني، خدمة البحث والإعارة بين المكتبات، توفير الخدمات المساندة للبحث تشمل تصوير الوثائق والمستندات للباحثين،



قاعة الاجتماعات



المسرح

توفير الخدمات المرجعية السريعة للرد على الاستفسارات سواء بالهاتف أو بالبريد الإلكتروني، تحديث مجموعات الكتب واستكمال النقص في الكتب العربية والأجنبية الناجم عن الغزو العراقي لدولة الكويت، تجميع وفهرسة المواد السمعية والبصرية للباحثين، تبادل وإهداء الإصدارات مع المكتبات والمراكز الخليجية والعربية.. ومثال على ذلك إهداء المكتبة الوطنية في العام2002 باسم الكويت حوالي 2000 كتاب ودورية إلى مكتبة الإسكندرية الجديدة، اهتمام المكتبة بنظام إيداع المصنفات الذي يلزم الناشر والطابع والمؤلف سواء من الكويتيين أو غير الكويتيين بتسجيل وإيداع 3 نسخ من العمل سواء كان كتابا أو أطروحة جامعية أو إصدارا خاصا بالمؤتمرات وذلك لحماية حقوق الملكية الفكرية والتأليف لضمان وتوثيق وحفظ الإنتاج الفكري الذي ينشر في البلاد، إضافة إلى ذلك للتعريف بحركة النشر داخل وخارج دولة الكويت، ومساعدة المكتبات على اختيار ما يناسبها من معلومات، اهتمام المكتبة الوطنية بتقديم خدمة الترقيم الدولي المعياري للكتاب في دولة الكويت للناشرين مجانا لأنها الجهة الرسمية المسؤولة عنه ولدعم حركة النشر داخل دولة الكويت (الترقيم الدولي المعياري هم رقم تسلسلي يسمح بترقيم الكتب والإصدارات في جميع أنحاء العالم، ولا يستخدم الرقم الدولي لكتاب أو إصدار آخر، والهدف منه ضبط الفهرسة الببليوجرافية الوطنية للكويت)، أقيم مركز ببليوجرافي بالمكتبة لتقديم الخدمات وإعداد الإصدارات الدورية والوثائق المنشورة للباحثين لتفادي التكرار وتخزينها على الأقراص المدمجة. ومن نماذج الببليوجرافيا في المكتبة الوطنية قائمة المطبوعات العربية الصادرة في الكويت من 1977-1982، الكشاف التحليلي للدوريات الكويتية من يناير- يونيو 1986.

تشمل مجموعات المكتبة المجموعات المطبوعة، وهي الكتب والمراجع العامة، المجموعات الخاصة وهي مجموعات المكتبات الخاصة المهداة إلى المكتبة الوطنية من قبل ورثة أصحابها، وهي: مكتبة عبدالرزاق البصير وفيها 3400 كتاب تقريبا. مكتبة الشيخ عبدالله النوري التي يغلب عليها طابع العلوم الشرعية من فقه وتفسير حديث سواء كانت كتب دوريات أو مخطوطات، وبلغت 1200 مادة تقريبا، مكتبة محمد صالح التركيت تضم كتب التراث والمخطوطات التي تقدر تقريبا بـ2500 مادة علمية. مكتبة أحمد البشر الرومي تحتوي على كتب متنوعة نادرة من دوريات ومخطوطات تبلغ تقريبا 3000 مادة. مكتبة عبدالعزيز حسين، وهي مكتبة نادرة حيث تحوي روائع التراث والإنتاج الفكري الوطني القديم المتنوع من كتب ومخطوطات ودوريات. مكتبة أحمد زكريا الأنصاري تحتوي على 2000 مادة من كتب عربية وأجنبية ودوريات ومخطوطات. مكتبة أحمد الجسار.

مجموعات مكتبة المعرفة العامة تحتوي على جميع الكتب النادرة التي يقدر عددها ب 7500 مجلد من 1960-1936. مجموعات الكويت تحتوي على جميع المطبوعات التي نشرت لكويتيين في الكويت أو خارج الكويت عن الكويت، وتحتوي على نسخ مصغرة عن جميع المخطوطات العربية الإسلامية الخاصة بالمكتبة البريطانية، ويقدر عددها بـ15000مخطوطة. مجموعة المطبوعات الرسمية تتضمن حوالي 4578 عنوانا في 10864 مجلدا. مجموعات الصحف الكويتية والدوريات العربية الأجنبية والمراجع الموسوعية الأخرى. مجموعة منشورات الأمم المتحدة واليونيسكو. المكتبة السمعية تحوي تسجيلات لمحاضرات مؤتمرات عقدت في الكويت. بالإضافة إلى ذلك المكتبة الموسيقية التي تحتوي على أعمال من التراث الكويتي الموسيقي النادر.

مميزات موقع مبنى مكتبة الكويت الوطنية

اتسم المبنى بالمرونة والقدرة على التوسعة في المكان بالمستقبل إذا دعت الحاجة إلى ذلك حيث إنها تستوعب حوالي ألف قارئ وزائر على مدار اليوم، وذلك يرجع إلى كبر حجم مساحة المكتبة الاستيعابية. تميزت بموقع له دور حيوي في تحقيق وظائفها من حيث قربها وسهولة وصول الباحثين إليها، وبعدها عن الضوضاء، وتطل على مساحة صغيرة خضراء تضفي طابعا جميلا عليها لجذب الزوار. توفير غرف خاصة للقراءة في حالة حدوث ضوضاء، بالإضافة إلى أن حوائط وأبواب وشبابيك المكتبة عازلة للصوت. سهولة الوصول إلى المدخل الرئيسي للمكتبة، وهو ذو أبواب زجاجية كبيرة يتمتع بالمرونة في حركة دخول وخروج الزوار، وتوفير مداخل فرعية لذوي الاحتياجات ومدخل للخدمات ومخرج للطوارئ. تعليق لوحات إرشادية وخارطة بالقرب من مدخل المكتبة لتحديد أدوارها وأقسامها وساعات العمل المكتبية، ووضع لافتات على مداخل الأقسام للتعريف بها وبخدماتها. توفير دورات مياه خاصة لذوي الاحتياجات الخاصة والأطفال.. تجهيز مطبخ تحضيري للعاملين بالمكتبة فقط بجانب الكافتريا. اختيار الألوان والأشكال المناسبة للقاعات والأثاث لأن لها دورا مؤثرا في راحة العاملين والزوار الباحثين من حيث الإحساس بالاتساع والهدوء والرونق. وضع رفوف خشبية ومعدنية ذات أشكال وأطوال متفاوتة على حسب احتياجات القاعة لها، وعلى سبيل المثال رفوف قاعة الأطفال يكون مستوى الطول فيها مناسبا لوصول الطفل إليها. توفير جميع أنواع طاولات العمل والقراءة لتحقيق الراحة للجميع. استخدام الإضاءة الطبيعية والصناعية المباشرة وغير المباشرة داخل قاعات المكتبة. توفير نظام جيد للتكييف والتهوية سهل التشغيل والصيانة. نلاحظ في النهاية أن التصميم الهندسي لمبنى مكتبة الكويت الوطنية كان وفقا لتصميمات المكتبات الحديثة التي تلائم جميع الفئات من الزوار. فهي المكتبة الرسمية للدولة ومركز التميز والمنارة التي تقوم بدور توثيقي للنهوض بالبحث العلمي وآلية النشر وتوسيع الاطلاع والقراءة بين مختلف أفراد المجتمع وشرائحه.

يشغل أربعة طوابق في بناية زجاجية ذات طراز معماري فريد

متحف السينما والتلفزيون والسينماتيك الألماني



المتحف من الخارج

ضمن بناية زجاجية ذات طراز معماري فريد تحمل اسم «بيت الفيلم» بساحة بوتسدامر بلاتس بالعاصمة الألمانية، يقع «السينماتيك الألماني»، و«متحف السينما والتلفزيون» الذي يشغل أربعة طوابق، يدعو خلالها الزوار للقيام برحلة عبر الزمن، واكتشاف أكثر من مائة عام من تاريخ السينما وخمسين عاما من تاريخ التلفزيون في ألمانيا الشرقية والغربية. وتحتوي الطوابق الأربعة للمتحف على معرضين دائمين للسينما والتلفزيون، إضافة إلى مساحات تخصص للمعارض الخاصة والمتغيرة التي تقام طوال العام على هامش كلا المعرضين. ويعتبر «متحف السينما والتلفزيون» وبحق متحفا فريدا من نوعه، فليس هناك في أوروبا غير هذا المتحف الذي استطاع أن يجمع تحت سقف واحد كلا الوسيطين، وكان هذا سنة 2006، عندما افتتح المعرض الدائم للتلفزيون، ليعدّل اسم متحف السينما، ليصبح منذ وقتها «متحف السينما والتلفزيون». كما يضم هذا المبنى عدة طوابق أخرى تعلو المتحف، فيها «السينماتيك الألماني» والمكتبة، وأخرى تحت الأرض، سنتعرف عليها تفصيلا بعد استعراضنا لأقسام ومحتويات المعرضين الدائمين للمتحف.

محمد هاشم عبد السلام

كاتب وناقد ومترجم - مصر

المعرض الدائم للسينما الذي افتتح في سبتمبر 2000، يبدأ بتعريف الزوار بالأيام المبكرة للسينما، ثم يتقدم ببطء عبر الزمن، حتى يصل إلى الوقت الحاضر. كما يعرج في بعض الأحيان على هوليوود، عندما يركز على الأعمال السينمائية للألمان المنفيين والمهاجرين قبل وبعد 1933. والمعرض بالكامل منظم زمنيا، ويكشف عن كثب مدى قرب واتصال تاريخ السينما الألمانية بالتطورات السياسية والاجتماعية. ولا يزعم أنه يوثق لكل هذا التاريخ بشكل كامل وشامل، من دون ثغرات أو فجوات، بل العكس، فهو يتعمد تسليط الضوء على جوانب بعينها في هذا التاريخ، كما أنه لا يغفل كذلك الكشف عن كيفية استخدام السينما الألمانية كأداة في فترات كثيرة.

في مساحة تبلغ 1300 م 2، موزعة على طابقين، الطابق الثالث ثم هبوطها إلى الطابق الثاني، وخمس عشرة حجرة، يقدم المعرض الدائم للسينما 1000 قطعة يعرض منها: ملابس، وإكسسوارات، ومعدات تقنية، وصورا فوتوغرافية، وملصقات، فضلا عن وسائط الإعلام المتنوعة، أي الفيديو ومراحل الوسائط المتعددة، إلى جانب أجهزة وأدوات تلقي الضوء على كل ما هو معروض. وهناك دليل صوتي يشرح المعروضات المختارة بثلاث لغات - الألمانية والإنجليزية والفرنسية. كما يوجد في الطابق الأول ثلاث حجرات أخرى، بإجمالي مساحة 450 م2، متاحة للمعارض الخاصة.

الصور

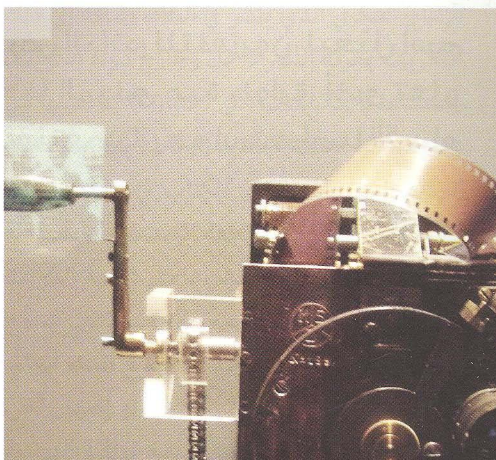
الجولة عبر المعرض الدائم تبدأ بممر مذهل من الصور. ممر تكسوه المرايا من أعلى إلى أسفل: هنا يستقبل الزوار نجوم ونجمات السينما الألمانية الذين سيلتقون ببعضهم لاحقا في أجزاء من المعرض. إنهم معروضون على ثلاث شاشات ومعكوسون مرارا

وتكرارا في أكثر أدوارهم أهمية. هذا المكان يخلق حالة نفسية تهيئ المزاج من أجل الدخول في رحلة عبر مراحل الزمن. الأولى خلال مجموعة مختارة من المقاطع بالألوان، ثم بالأبيض والأسود، مع صوت أو من دون صوت، تأخذ الزوار إلى بدايات ظهور السينما، ثم آلات العرض الأولى للصور المتحركة، وإلى الرواد الأوائل لهذا الوسيط والنجوم المبكرين.

الرواد والرائدات

يشرح هذا القسم كيف تعلمت الصور أن تتحرك، والتجارب والمجهودات التي بذلت من أجل تحريكها. بالإضافة إلى الابتكارات التكنولوجية مثل «الصليب المالطي»، الأداة التي جعلت من عرض الفيلم ممكنا في المقام الأول. كما يقدم المعرض الدائم كذلك ما كانت عليه تجارب الرواد الأوائل في الألوان والمؤثرات والحيل الخادعة. ويعرض في هذا القسم الكثير من الآلات والماكينات من بينها كاميرا، يرجح أنها الأولى في تاريخ السينما، أو من بين التجارب العديدة الأولى في تاريخ آلات السينما. وبالطبع، لا ينسى هذا القسم تقديم تحية للرواد الأوائل المبتكرين في حقل الاختراع السينمائي الذين كانت لهم تجاربهم في محاولة تحريك الصورة مثل: «ماكس سكلادونوفسكي»، و«أوسكار مستر»، و«جويدو سيبر». ومثلما كان لبدايات السينما روادها، كذلك أيضا كان لبداياتها نجومها الذين أبدعوا وتألقوا، ومن بين النجوم المسلط عليهم الضوء في هذا القسم: هيني بورتن من ألمانيا، وأستا نيلسن من الدانمرك، وفيرن أندرا من الولايات المتحدة.

بعد ذلك يفرد المعرض مساحة تقدم نماذج من تاريخ فترة السينما الصامتة الألمانية والمرحلة التعبيرية التي مرت بها السينما الألمانية، وفترة ما بعد الحرب العالمية الأولى، وذروة أفلام الرعب في المرحلة التعبيرية التي يمثلها خير تمثيل فيلم «خزانة الدكتور كاليجاري» وصور ونماذج وسيناريو هذا الفيلم. ثم ينتقل إلى فترة «جمهورية فيمار»، في الفترة من 1918 - 1933، وذروة السينما الصامتة في تلك الفترة ثم الانتقال إلى مرحلة بدايات السينما الناطقة، ورواد تلك الفترة من علامات الإخراج السينمائي في ألمانيا والعالم مثل: إرنست لوبيتش، وفريدريش فيلهالم مورناو، وفريتز لانج، وجي. دبليو. بابست. كل هؤلاء وغيرهم من نجوم ونجمات تلك الفترة نشاهد أجزاء من أعمالهم ومقتنياتهم في هذه الحجرة. ثم ننتقل بعد ذلك إلى حجرة أخرى مخصصة لعرض كل ما يمت لفيلم فريتز لانج «ميتروبوليس» بصلة، الذي اعتبر أكثر فيلم تكلفة في تاريخ السينما الألمانية وقتها. وننتقل بعد ذلك إلى الحجرة التي تعتبر درة هذا المتحف، وهي مكرسة للأسطورة الألمانية مارلين ديتريش، وتلك سنتحدث عنها لاحقا بالتفصيل. بعد خروجنا من حجرة مارلين، ندخل إلى حجرة تحمل عنوان فيلم شهير في تاريخ السينما الألمانية وهو «أوليمبيا»، وتلك الحجرة مخصصة للمخرجة الألمانية صاحبة السمعة السيئة في الفترة الفاشية ليني ريفينيشتال، مخرجة فيلم «أوليمبيا» و«انتصار الإرادة» وغيرهما من الأفلام الدعائية في الحقبة النازية. ونشاهد فيها نموذجا من الأستاد الذي جرى فيه تصوير فيلمها «أوليمبيا» والكاميرات التي استخدمتها وغيرها من الأدوات والصور والنماذج. بعد ذلك ننتقل إلى حجرة تحمل عنوان «السينما في ظل الاشتراكية»، وتغطي من العام 1933 وحتى العام 1945، ونجد فيها ملصقات ووثائق ومقاطع فيلمية تؤرخ لتلك الفترة التي سادت فيها الدعاية السياسية السافرة والتعبئة الجماهيرية، وحتى الأعمال الكوميدية الترفيهية، التي كرست للهروب من الحياة اليومية في تلك الفترة وتزييفها، والفظائع التي ارتكبت خلالها. وكذلك أبرز النجوم الذين عملوا أو أجبروا على العمل، وتقديم تلك النوعية من الأفلام. بعد ذلك ندخل إلى الحجرة التالية التي تحمل عنوان «السينما في المنفى»، والغرض منها تتبع مصائر صناع السينما الذين فروا خلال فترة الاشتراكية وما بعدها من ألمانيا، واتجه معظمهم للعمل بالخارج وخصوصا في هوليوود، مثل فريتز لانج، وماكس أوفيلس. الحجرتان التاليتان تحملان عنوان «من فترة ما بعد الحرب إلى الوقت الحاضر»، وتغطيان تاريخ السينما الألمانية من العام 1946 إلى الآن. ويوجد بواحدة منهما جدار المخرجين الذي يُعرِّف بأبرز المخرجين الذين صنعوا مجد السينما الألمانية، ويحمل الجدار عنوان «أربعة وأربعون مخرجا من ألمانيا الشرقية والغربية»، مع مقطع أو مقاطع من أفلامهم، وسيناريوهات تصوير وإكسسوارات



إحدى الآلات القديمة



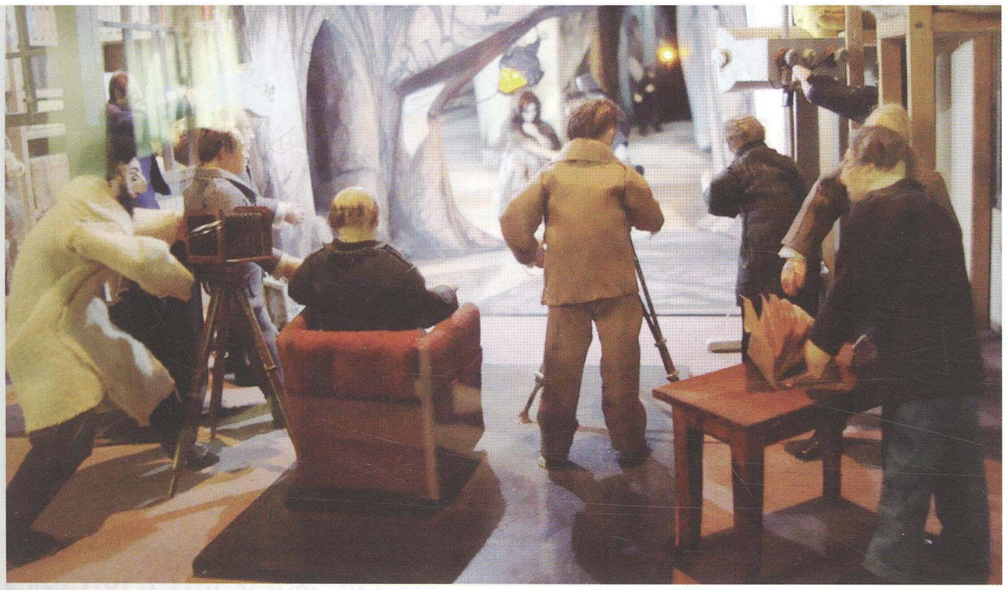
حقيبة ماكياج مارلين ديتريش







أحد النماذج



نموذج لديكور أثناء تصوير فيلم جاليري

صغيرة وصور فوتوغرافية للأفلام. وبجوار هؤلاء نجد أبرز رواد السينما الألمانية الجديدة، مثل فاسبيندر، وشولوندورف، وفيندرز، وهيرتزوغ. ومعروضات تخص أبرز أفلامهم التي حققت نجاحات دولية وصارت علامات لا يمكن تجاهلها في تاريخ السينما. وبجوار هؤلاء أيضا، جرى تمثيل السينما الألمانية الحديثة عبر أبرز مخرجيها الموجودين على الساحة الآن، ومن بينهم هانز- كريستيان شميد، كارولين تينك، أندرياس دريسن، فاتح أكين، دوريس دوري، كريستيان بيتزولد.

المعرض الدائم للتلفزيون

في صيف 2006 افتتح المعرض الدائم للتلفزيون أبوابه للجمهور ليقدم 50 عاما من تاريخ التلفزيون في ألمانيا الشرقية والغربية. والهدف من المعرض هو رفع وعي الجماهير بالقيمة التاريخية والثقافية للتراث السمعي والبصري، وجعله في متناول جمهور واسع. كما تدور مفاهيمه حول الجوانب ذات الصلة بتاريخ برامج التلفزيون في ألمانيا الشرقية والغربية. ولا تزال مجموعة هذا المتحف تشكل نواة فريدة في أوروبا، وهي مقدمة في ثلاث حجرات على طابقين، الثالث ثم صعودا إلى الرابع، تشغل مساحة 800م2 من مساحة المعرض. وهناك 300م2 أخرى متاحة للمعارض الخاصة.

يتكون المعرض الدائم للتلفزيون من ثلاث حجرات، تبدأ من الطابق الثالث، وتحمل كل واحدة منها عنوانا دالا: أولا، «قاعة المرايا»، ثم، «نفق الزمن»، وأخيرا، «قاعة البرامج».

قاعة المرايا

في هذه المحطة الأولى، يدلف زوار المعرض إلى صالة عرض تستعرض تطور التلفزيون كوسيلة ترفيهية في ألمانيا أثناء التقسيم وبعد اتحادها. يبدأ العرض من سنوات الخمسينيات، عندما لم يكن هذا الوسيط جديدا ويبث لثلاث ساعات يوميا فحسب، بل وسيلة أيضا باهظة التكلفة وليست في متناول الجميع. ويتدرج هذا العرض حتى يصل إلى الوقت الحاضر حيث تتدفق ملايين الصور المنقولة يوميا على شاشته. هذا التجميع يعتمد بالدرجة الأولى على صور من المسلسلات التلفزيونية، بعبارة أخرى، الصور التي استطاعت أن تحفر نفسها في عقول الجماهير على مدى عقود. تلك الصور نراها معكوسة على 141 لوحا من المرايا التي تكسو الجدران الجانبية - يبلغ ارتفاع الحجرة ثمانية أمتار - والسقف وجزء من الأرضية، حيث تخلق هذه الصور المعكوسة تأثيرا مذهلا. وقد رتبت هذه الحجرة ترتيبا زمنيا مكثفا في خمسة فصول تشمل العقود الخمسة من تاريخ التلفزيون الألماني: الوسيط الجديد (1953 - 1963)، والديمقراطية والتسييس (1959 - 1969)، والإعدادات التجريبية/ حقل للتجارب (1967 - 1984)، وتغلغل التلفزيون التجاري (1984 - 1992)، والتلفزيون على مدار الساعة/التلفزيون من دون توقف (1991 - 2006).

نفق الزمن

في الحجرة الثانية نتابع لمحة عامة عن تاريخ البث. هنا، في «نفق الزمن»، يجري تعقب أحداث مهمة: من البدايات الفنية لنقل الصورة والعروض التلفزيونية الأولى في بريطانيا، والولايات المتحدة وألمانيا، إلى تطور نظامين مختلفين كلية من البث في ألمانيا الشرقية والغربية من جانب الحلفاء بعد الحرب العالمية الثانية. ثم ينتقل التركيز إلى ظهور التلفزيون التجاري، والزيادة الهائلة في البرامج والقنوات نظر ا لظهور قنوات الكابل والمحطات الفضائية. وتشتمل اللحظات الاستثنائية من تاريخ البث تغطية لأحداث غاية في الأهمية محلية ودولية، مثلا، صور هبوط أول إنسان على سطح القمر، وتتويج الملكة إليزابيث، وسقوط جدار برلين، والهجوم على مركز التجارة العالمي، فضلا عن تقارير حية من الكوارث والحروب في مختلف أنحاء العالم. كما تشتمل أيض ا على لحظات رياضية بارزة مثل الألعاب الأولمبية أو كأس العالم لكرة القدم.

معرض البرامج

عبر درج لولبي صاعد ومرايا عاكسة - علامة مميزة للمتحف ومهندسه - يسلك الزوار طريقهم إلى «معرض البرامج» بكبائنه الستة. كل كابينة منها مزودة بشاشة، ولوحة مفاتيح، وسماعة، وبإمكانها استيعاب أربعة أشخاص. هذه الحجرة الثالثة والأخيرة من المعرض في الطابق الرابع تدعو الزوار لاكتشاف ومشاهدة البرامج التلفزيونية ضمن هذا القسم الذي أمكنه المحافظة على ذاكرة برامج التلفزيون الألماني بكل أنواعها وموضوعاتها المختلفة والمحافظة عليها من النسيان، من دون تفرقة بين تلك التي تجنح إلى الترفيه أو تلك التي تجتذب شريحة ثقافية بعينها. وبمعاونة من شركات البث المتنوعة وأرشيفاتها، يزداد نمو «معرض البرامج» من عام لآخر، لدرجة أنه بات يعرض الآن عروض ا لبرامج حية تنقل على الهواء في نفس التوقيت. كما أنه يحتوي على بنك للمعلومات حول برامج التلفزيون وصناعها - مخرجين، ممثلين، مقدمين، كتابا، إلخ، ومجموعة برامج متنوعة مختلفة الأشكال تربو على الألفين. ولم يغفل هذا القسم وجود قاعة للمشاهير الذين صنعوا تاريخ التلفزيون باستيعابهم لإمكانات هذا الوسيط وتطويع إمكاناتهم ومهاراتهم على أكمل وجه لإفادته وإفادة جماهيره. إن هذا القسم، «معرض البرامج»، هو بحق درة المعرض الدائم لمتحف التلفزيون.

السينماتيك الألماني

ما يزيد على مليون صورة فوتوغرافية، و16 ألف ملصق، و20 ألف رسمة، و13 ألف مطبوعة سينمائية محفوظة في أرشيفات «مؤسسة السينماتيك الألماني» (إس دي كيه). مجموعة صغيرة فحسب، لكنها مثيرة للإعجاب، من هذه

المواد تقدم منذ العام 2000 في «بيت الفيلم»، ويمكن للسينمائيين المحليين والدوليين عن طريقها الاستمتاع بسحر قرن من تاريخ السينما الألمانية.
كان السينماتيك الألماني منذ تأسيسه العام 1963، متحف ا للمحفوظات السينمائية لكن دون معرض وقاعات عرض ومعروضات. والهيئة المسئولة عن متحف السينما والتلفزيون الألماني هي «مؤسسة السينماتيك الألماني». وقد تأسست في العام 1963 كجمعية، ثم اتخذت شكلها القانوني الحالي كمؤسسة في العام 1971. لما يزيد عن أربعين عام ا، جمعت مؤسسة السينماتيك الألماني، وفهرست واستعادت كل ما له علاقة بتاريخ السينما والتلفزيون الألماني – من أجل عامة الناس والمتخصصين. ومن هنا فإن «بيت الفيلم» يعتبر أكثر من متحف: فبالإضافة إلى معرضيه الدائمين، لديه أرشيف سينمائي هائل إلى جانب عدد من المجموعات قوامها الممتلكات الخاصة بصناع السينما ونجومها، من بينهم «مارلين ديتريش». فضلا عن جميع المواد ومقتطفات الأفلام المعروضة بالطابق الرابع، فإن أرشيفه يحتوي على عدد غير محدود من الملابس، والمعدات التقنية، والوثائق التاريخية. ما هو أكثر من ذلك، فقد جمعت مؤسسة السينماتيك الألماني مجموعة بالغة الأهمية والتفرد من أغلب السيناريوهات التي لمشاهير المخرجين، على سبيل المثال، فيتز لانج، وراينر فاسبيندر. بعض هذه الأغراض متاحة أو سوف تكون متاحة في المستقبل لزوار المتحف في معارض خاصة أحادية الموضوع أو التيمة المقصود منها زيادة وتوسعة ما هو معروض حاليا في المعارض الدائمة.

أرشيف الصور

يحتوي أرشيف الصور على مطبوعات، وشرائح، ونيجاتيفات، وألواح زجاجية متعلقة بالأفلام والشخصيات العاملة في الحقل السينمائي، وبالأرشيف ما يزيد عن مليون صورة مفهرسة من مراحل عديدة من تاريخ صناعة السينما، خصوص ا من ألمانيا، وأجزاء من أوروبا، وأمريكا. والصور المرتبة وفق ا للعناوين الرئيسية للأفلام تزيد على 28 ألف صورة وهناك المرتبة وفقا لأسماء الفنانين. إلى جانب ذلك يركز الأرشيف على مجالات بعينها مثل تاريخ الأفلام والاستديوهات ودور العرض. كما يحتوي على ممتلكات شخصية مهداة أو مقتناة بعدسة أشهر المصورين، ومن أبرزها تلك التي للمصور «هاينز كوستر» التي تركز على التاريخ السينمائي لبرلين في الخمسينيات والستينيات.

أرشيف الملصقات

حاليا، قام السينماتيك بأرشفة حوالي 1500 ملصق (بوستر) واسكتشات ملصقات ترجع إلى ما قبل العام 1945، وجزء منها يرجع إلى عصر السينما المتنقلة، ولديه مجموعة أخرى تبلغ 15 ألف ملصق تقريبا منذ العام 1945 وحتى الوقت الحالي، ومعظمها ملصقات لأفلام ألمانية أو لأفلام أخرى أجنبية طبعت ملصقاتها باللغة الألمانية.

أرشيف السيناريوهات والوثائق

يحتفظ هذا الأرشيف بالمواد المكتوبة المتعلقة بالسينما أو التلفزيون: بطاقات موقعة بخط اليد، تذاكر دخول، برامج سينمائية، مطبوعات دعائية، ودعوات عروض افتتاحية، ومقالات نقدية، وتسجيلات الرقابة، وسيناريوهات. فضلا عن مجموعة من النوت الموسيقية للأفلام. كما يشرف هذا القسم على حفظ وإدارة البيانات الفيلمية الرئيسية المستخدمة من جانب بقية أفرع الأرشيف. وهذا القسم يتضمن مواد لما يزيد على 55 ألف معلومة عن الأفلام وما يزيد على 10 آلاف معلومة عن الأفراد.

أرشيف الملابس

أقيم هذا الأرشيف العام 1993، ويتمتع خصيصا بدرجة عالية من الاهتمام والرعاية من أجل المحافظة على أنسجة الملابس من التلف والحشرات وغيرها من العوامل التي قد تسرع في إفسادها، وذلك لأن الكثير منها مصنوع من الريش أو الفراء أو الحرير، كما أن الموجود منها بالمتحفين الدائمين يجري عرضها بطريقة خاصة تبرزها وفي الوقت نفسه تحافظ عليها، وليس أقلها استخدام المصابيح ذات الأشعة فوق البنفسجية. إلى جانب قرابة 3 آلاف قطعة يحتفظ بها الأرشيف من مقتنيات مارلين ديتريش، الكثير منها معروض، يحتوي الأرشيف كذلك على مجموعات تخص فاسبيندر، وفولفجانج بيترسن، وهاينز رومان، وفيندرز، وهيرتزوج.

أرشيف الأبعاد الثلاثية

يحتوي هذا الأرشيف على إكسسوارات ومواد أخرى، مثل النماذج (الموديلز) والأقنعة والتماثيل، وأدوات المؤثرات الخاصة، والرسومات المتحركة من الإنتاجات الألمانية والدولية، لديزني، وسبيلبرج، وبيترسن وآخرين غيرهم.

أرشيف الممتلكات الخاصة

يحتفظ السينماتيك بمجموعة من الممتلكات الشخصية لعدة فنانين ونقاد وشركات أيضا. من بينها مواد من جميع الأنواع، حتى تلك المحفوظة لدى أرشيفات أخرى، ومنها الأوراق الخاصة، والمراسلات، والصور الفوتوغرافية الشخصية الخاصة والأدوات الشخصية. هذه الممتلكات المقتناة كليا أو جزئيا، لا ترجع فحسب كما أسلفنا لفناني السينما، بل أيضا لنقادها، وهواة الاقتناء، وهي ممنوحة أو مقتناة من جانب السينماتيك. على سبيل المثال، استطاع الأرشيف اقتناء ملفات الوكيل الهوليوودي الشهير بول كونر، وهي واحدة من أكبر المجموعات، وتشكل محورا هاما وأساسيا في حجرة القسم الخاص بالسينما في المنفى. كذلك لمجموعة مارلين ديتريش مكانة خاصة ضمن هذا الأرشيف:



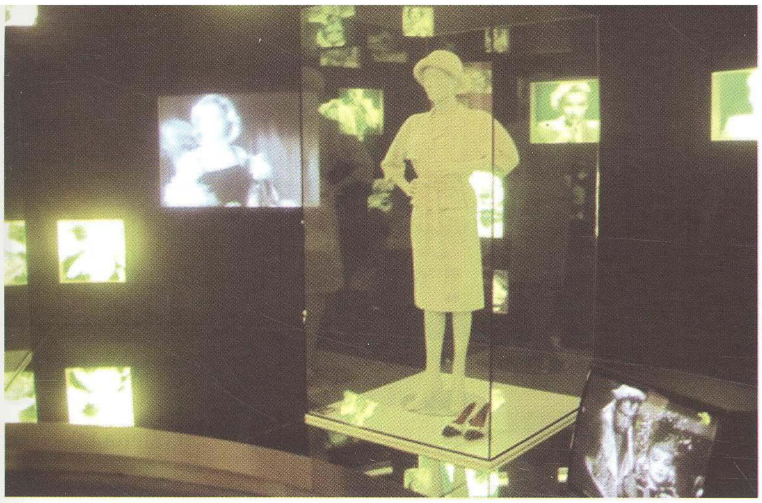
الطريق الفضي



تأثير المرايا



من الأدوات السينمائية القديمة



حجرة مارلين ديتريش

فهي تشكل مجموعة مكتملة خاصة بها بمفردها حرص السينماتيك على اقتنائها من قاعات المزادات ولا يوجد مثيل لها في حجمها وتنوعها وتفردها.

مجموعة مارلين ديتريش ببرلين

مجموعة من بين المجموعات التي يمتلكها السينماتيك وتحتوي على مقتنياتها الشخصية وهي كالتالي:

3000 قطعة تغطي فترة زمنية تتراوح بين ثمانية عقود، من العشرينيات وحتى التسعينيات، منها 40 ثوبا ظهرت به في السينما و30 في الاستعراضات، 430 زوج حذاء، و400 قبعة، و150 زوج قفازات، و70 حقيبة يدوية، والكثير منها من تصميم أرقى بيوت الأزياء في أوروبا وأمريكا، ومن بينها شانيل وديور ولي وليفايس.

كما تحتوي المجموعة على 16 ألف وخمسمائة صورة من حياة هذه النجمة الحافلة بالأحداث، وألف صورة شخصية وعائلية، و2000 نسخة نيجاتيف لأشهر المصورين.

مع وفاتها العام 1992، كانت مارلين قد راكمت قرابة 300 ألف وثيقة مختلفة أغلبها رسائل، ومن بينها رسائل مع: يول براينر، وموريس شفاليه، نويل كاورد، جان جابان، دوجلاس فيربانكس الابن، ونانسي ورونالد ريجان، وإريك ماريا ريماك، وجوزيف فون ستيرنبرج، وأورسون ويلز، وبيلي وايلدر، إلى جانب أفلام فيديو منزلية من بين من يظهر بها: كاري جرانت، ودوجلاس فيربانكس الابن، وجان جابان، وجون إف. كينيدي، وجيمس ستيورات، وجون فون ستيرنبرج، وجون واين، وماي ويست.

لا يحتفظ السينماتيك بهذه الممتلكات فقط بل جعل أيضا جزءا منها متاحا لجمهور المتحف عبر ثلاث حجرات، خاصة بمارلين ومقتنياتها فحسب، على مساحة 300 توجد بها 130 قطعة، تحوي من بين ما تحويه فيديوهات منزلية وأزياء ورسائل وتسجيلات صوتية، ولوحات، وصور، وملصقات، وأدوات مكياج، وحقائب، ومقاطع فيلمية، وملابس خاصة بها أو بأدوار سينمائية بعينها.

المكتبة

دخلت مكتبة البحوث الخاصة بالسينما والتلفزيون تحت مظلة السينماتيك الألماني منذ عام 1999. وكانت ولمدة ثلاثين عاما قبل هذا جزءا من الأكاديمية الألمانية للسينما والتلفزيون ببرلين. والمكتبة الآن مفتوحة لكل مهتم. وهي مطروقة أكثر من جانب طلبة الكليات والجامعات ببرلين، وباحثي ومؤرخي السينما، والصحافيين، وغيرهم من المتخصصين أو المهنيين في مجالات السينما والتلفزيون.

تقع المكتبة في الطابق الخامس من «بيت الفيلم»، وبها كل ما يتعلق بجميع وسائل الإعلام حول مواضيع السينما والتلفزيون. تسمح المكتبة بحرية الوصول إلى مطبوعات تاريخ السينما، بما في ذلك الفترة التي سبقت ميلاد السينما وبواكيرها، فضلا عن كل ما يتصل بتاريخ التلفزيون. كما تحتوي على دراسات عن الأفراد والمؤسسات: ومطبوعات عن نظرية الفيلم، ومقالات نقدية، ونظريات علم الجمال، وأعمال عن تكنولوجيا وصناعة السينما عامة. كذلك السيناريوهات المنشورة ومجموعة مراجع كبيرة حول الفيلم تكمل المجموعة. والمكتبة متخصصة أيضا في المخرجين الألمان المنفيين وأفلامهم، فضلا عن السيناريوهات والسير المختصة بتأريخ تلك الفترة من حياتهم.

المطبوعات

ينشر السينماتيك الألماني بانتظام كتب وكتيبات في موضوعات مختلفة عن تاريخ السينما. وهي تركز بصفة خاصة على تاريخ السينما والتلفيزيون في ألمانيا، منذ أيام جمهورية فيمار، وألمانيا الاشتراكية، وألمانيا المقسمة وحتى اليوم، ولا تغفل كذلك عن الاهتمام بالفنانين الألمان المهاجرين منذ عام 1933 فصاعد ا. وتنشر الأعمال التي يصدرها السينماتيك بواسطة عدد مختلف من دور النشر العالمية الشهيرة أو يتم إنتاجها بشكل مستقل كجزء من سلسلة الدراسات التابعة له، كما يصدر السينماتيك الكتالوجات والكتيبات للمعارض الخاصة والأحداث وغيرها من الفعاليات التي تقام بالمتحف. وبالتعاون مع مهرجان برلين يتم وضع التصورات والتحرير للكتب التي تصدر مع المعارض الاستعادية والتكريمات للمهرجان بواسطة السينماتيك.

الأكاديمية

في الطابق الثامن والتاسع من المبنى، توجد «أكاديمية السينما والتلفزيون الألماني» ببرلين، التي تأسست العام 1966، والتي تعمل على تخريج أجيال جديدة في مختلف المهن الإبداعية المرتبطة بالسينما والتلفزيون. وفي أقسامها المختلفة يمكن تعليم وتدريب المخرجين المستقبليين، والمصورين، وكذلك تعليم المنتجين مهارات التجارة.

هانز ديتر شال

لا يسعنا في ختام هذه الجولة في متحف السينما والتلفزيون ببرلين إلا أن نتوقف لنذكر لمحة بسيطة على المهندس المعماري هانز ديتر شال الذي أشرف على تصميم وتنفيذ المعرضين الدائمين للمتحف، فليس بوسع من يذهب إلى متحف السينما إلا أن يلاحظ، إلى جانب فرادة وندرة المعروضات، تلك السمة المميزة والمتفردة في تصميم المتحف، وبخاصة المعرضان الدائمان للسينما والتلفزيون، اللذان يتسم كل منهما بسمات خاصة لا يسع المرء إلا الاندهاش أمام روعتها وحداثتها، نظرا للتصور الذي نفذه «شال» كي يخرج المعرضين بهذه الصورة غير التقليدية وغير المسبوقة في غيره من المتاحف، على رغم مرور كل هذه السنوات. وعلى الرغم من أن المبنى الذي يضم المتحف بين جنباته يتسم بصفة عامة ببنية قوامها الزجاج والفولاذ، فإنه رأى عزل المعرضين من الداخل عن العالم الخارجي بحيث يصبح معتما بدرجة تكفي لإبراز المعروضات داخل المعرضين من دون الحاجة للكثير من الإضافة الساطعة التي تفسد الرؤية. كما كانت له الكثير من الأفكار الرائدة التي طبقها في تصميمه للمعرضين مثل استغلال المرايا وأسطحها في العرض وخلق حالة تشبه الدخول في فيلم سينمائي خيالي أو شاشة تلفزيون وكذلك استخدام سلم حلزوني داخلي للربط بين المعرضين.

شهد تكريم كوكبة من الفنانين وتنافست على جوائزه سبعة عروض

مهرجان الكويت المسرحي 13



نظم المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب في الفترة من 9 إلى 19 ديسمبر 2012 الدورة الثالثة عشرة لمهرجان الكويت المسرحي، التي شهدت الكثير من الأحداث والمفاجآت، وتباينت حولها الآراء ووجهات النظر، سواء على مستوى العروض المشاركة أو على صعيد الفعاليات التي أقيمت على هامش المهرجان من مؤتمرات صحافية أو ندوات فكرية.

حفل الافتتاح أقيم بحضور ورعاية وزير الإعلام ورئيس المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب الأسبق الشيخ محمد العبدالله الصباح، وأقيم حفل الختام بحضور وزير الإعلام ورئيس المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب الشيخ سلمان الحمود الصباح.

فالح العنزي
ناقد مسرحي - الكويت

قدّم الافتتاح الثنائي المذيعة إيمان نجم وزميلها مذيع "المارينا إف إم" علي نجم، انطلق حفل الافتتاح بأوبريت وطني بعنوان "وطن وايد كبير" وضع عليه الشاعر القدير شاعر الأبيض والأسود بدر بورسلي لمساته، فهكذا قامة شعرية لابد ان تأتي بهكذا مشاعر، الأوبريت من تنفيذ فرقة "ستيج جروب" وتولى إخراجه مسرحيا رئيس الفرقة عبدالمحسن العمر، وألحان عبدالعزيز الويس، وشارك فيه غناء عبدالقادر الهدهود، بدر الشعيبي، عبدالعزيز الويس، وتمثيلا الفنانون خالد أمين، أحلام حسن، عبدالله البدر، فيصل فريد، أحمد خميس، إضافة إلى الطفلين محمد عبدالعزيز المسلم وضاري الرشدان. من عنوان الأوبريت نجده يغوص في أعماق الوطن ويسبر أغوار المجتمع خاصة في ظل المشهد السياسي الذي تتشح به كويت المحبة، فمثل هذا الأوبريت كان حاجة ماسة لتعزيز الوحدة الوطنية، وضرب مثالا في حب الوطن، مؤكدا أن الشعب الكويتي قد يختلف في الآراء لكنه لا يختلف على حب الكويت.

وسجل الأمين العام للمجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب علي اليوحة إضاءة فنية مسرحية تحتفي بالعرس المسرحي قائلا: "يسرنا أن نلتقي في مهرجان الكويت المسرحي في دورته الثالثة عشرة، ذلك المهرجان الذي شكل انعطافا كبيرا في المسار المسرحي من خلال ما قدمه عبر دوراته السابقة من إنجازات اكتسبت احترام المسرحيين، سواء على مستوى العروض أو على مستوى الندوات الفكرية والتطبيقية التي عكست الطموح الإبداعي للحركة المسرحية".


الأمين العام للمجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب المهندس علي اليوحة


وزير الإعلام الشيخ سلمان الحمود

لجنة التحكيم

تكونت لجنة تحكيم المهرجان من د. خليفة الهاجري رئيسا، علي حيدر، بدر محارب، ومن سلطنة عمان عماد الشفتري، ومن الإمارات حسن رجب.

المكرمون

في كل دورة للمهرجان، هناك كوكبة تُختار بعناية فائقة تقديرا لعطاءاتها وبذلها في مجال المسرح، ويحاول القائمون على المهرجان ملاحقة الزمن والركب من أجل أن يحظى الفنان بتكريم من قبل مؤسسة ثقافية وهو على قيد الحياة، واختارت اللجنة المنظمة في دورتها الثالثة عشرة عددا من رواد الحركة المسرحية بالكويت وهم: جعفر المؤمن، أحمد مساعد، محمد سلمان، شريدة الشريدة، حسين القطان الشهير بشخصية بوجسوم، عبدالوهاب الدوسري الشهير بشخصية أم جسوم، علي القطان جسوم، موسى الهزيم رويشد، الفنانة هيفاء عادل، سليمان الياسين، وأخيرا الفنان عبدالله الحبيل.

العروض المشاركة في المسابقة

العروض التي دخلت دوامة المسابقة وتنافست على جوائز المهرجان كانت بمستويات متذبذبة، بل إن بعضها يمكن اعتباره عروضا غير ناضجة، وبعضها ربما أساء إلى مكانة الجهة التي يمثلها، وبعضها استحق الإشادة، وتباين مستوى العروض يعود إلى تفاوت مستوى خبرة من وقف وراءها، ولن نعفو عن بعض المؤلفين الكتاب الذين جانبهم الصواب في تقديم مادة جيدة صالحة للاستهلاك المسرحي فحاول أن يجاري الموضة أو يواكبها لكنه خلط الحابل بالنابل.. ونلقي الضوء على تلك العروض:

لو

كان العرض المسرحيلو...؟ أول مصافحة مع الجمهور ممثلا عن فرقة المسرح الشعبي، من تأليف وإخراج خلف العنزي وبطولة طارق العلي، خالد المفيدي، يعقوب عبدالله، غادة السني، فهد الرويشد، منى فاضل، محمد دشتي، سعاد الحسيني وآخرين، والإشراف العام الدكتور نبيل الفيلكاوي.

تعتبرلو..؟ تجربة أولى للوافد الجديد على المسرح قادما من التلفزيون خلف العنزي الذي أحكم قبضته على فكرة فلسفية قلما نطرحها في أعمالنا ربما لخطورة التعاطي معها، وتفضيل أغلب المبدعين عدم التطرق إليها وهي ماذا لو متنا فجأة؟ كانت تلك الثيمة التي اشتغل عليها المؤلف لصياغة نص فلسفي، انطلق منه إلى طرح أفكار عدة لعل أبرزها تعدد الأسباب التي تؤدي إلى الموت، والصراع الأزلي بين الخير والشر من جهة وبين الشر والشر من جهة أخرى، فمع العبور من بوابة الحياة إلى العالم الآخر ماذا ينتظرنا في اللازمان واللامكان؟ وماذا لو كان في إمكاننا العودة إلى الوراء؟ هل كانت تتغير حياتنا؟

وبرز من الممثلين خالد المفيدي بخفة دمه ولغته العربية السليمة، إلى جانب النجم طارق العلي الذي أقدم على التجربة برحابة صدر وشجاعة، كذلك الفنانة الشابة منى فاضل التي جسدت دور اللعوب.

الندوة التطبيقية

أثارت مسرحية لو ردود أفعال متباينة خلال الندوة التطبيقية التي أعقبت العرض مباشرة، وأدارها الإعلامي وليد الدلح، وحضرها مؤلف ومخرج المسرحية خلف العنزي، بينما تولى مهمة التعقيب على العرض المعيد بالمعهد العالي للفنون المسرحية الفنان فيصل العميري الذي قال: فكرة العرض المسرحي تطرح كل ملذات الحياة التي قادت الشخوص للخروج من الحياة. وكنت أتمنى أن أرى في العرض الثرثرة الجماعية التي تؤكد ساعة اللامعقول في شخوص المسرحية، مشيرا إلى أن الإيقاع كان بطيئا، بل يكاد يكون ميتا، لأن هذه النوعية من الأعمال تحتاج إيقاعا أسرع، وهناك خلط واضح بين الأداء النفسي للشخصيات حيث كان العمل يحتاج إلى المدرسة العبثية.

وفي المداخلات والتعليقات، أوضح الناقد المسرحي علاء الجابر أن المؤلف والمخرج خلف العنزي يحتاج إلى دراماتورج لتفصيل أمور عدة، وكان يجب على المخرج أن يضع قالبا موحدا للممثلين لتوحيد أدائهم، وأن بعض الأزياء لم تكن معبرة قط، في حين اعتبر المسرحي دخيل الدخيل أن فرقة المسرح الشعبي جاءت بمولود صحيح البنية بعد غياب طويل، منتقدا التندر والشتيمة المستمرين في اللهجة الشعبية التي درجت في المسرحية.

ومن المسرح الأردني قالت مجد القصص: كانت هناك مشكلة في تشكيل الفراغ، والنص كان جيدا ولكنه كان إلى ما لانهاية مما تطلب وجود ربط ليكون العمل أكثر قوة وتماسكا، وقال الدكتور أيمن الخشاب إن النص يتوازى مع مسرحية بعنوان كرنفال الأشباح، في وقت أشاد فيه الدكتور سيد علي بالديكور.

وأخيرا قال المؤلف والمخرج خلف العنزي إن أي تجربة فنية الهدف منها المتعة والفائدة. وأضاف: أما الأولى فقد حققتها من خلال البروفات، في حين الفائدة فيما سمعته اليوم كأنني تخرجت وحصلت على ماجستير في المسرح، مشددا على أنه لن يتوقف وسيقدم تجربة أخرى، مشيرا إلى أن فكرة العمل افتراضية، وقال: أردت تجربة نوع جديد من النصوص السريالية التي لا تشترط بداية ووسطا ونهاية.

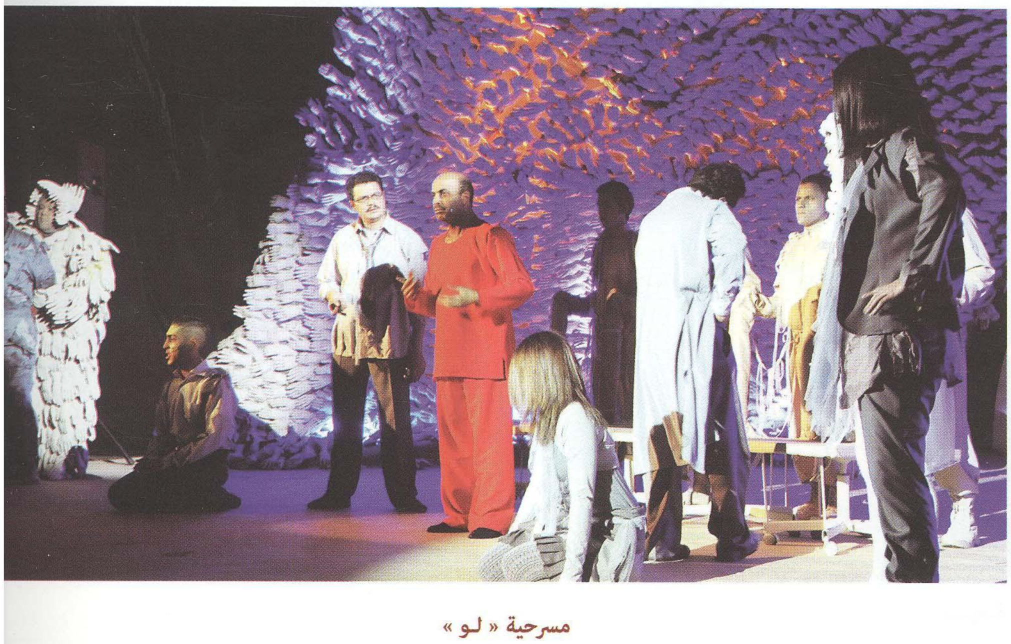
ريتويت

مثلت مسرحية رتويت فرقة المسرح الجامعي، وهي من تأليف سامي بلال، وإخراج نصار النصار، وبطولة زينب خان، وسماء العجمي، وعثمان الصفي، ومبارك الرندي، وميثم الحسيني، وعبدالعزيز العنزي، وخالد الثويني، وذلك بحضور شبابي مميز ولافت.

تدور قصة المسرحية حول بناية آيلة للسقوط، وبعض المستأجرين يتقاتلون من أجل الاستيلاء على أموال ترميم الإنشاء، أو فرض سطوة التحكم على سكان العمارة ومستأجريها الآخرين، ونستغرب كيف لشاب مراهق متأمرك ومتأثر بالغرب يرقص الهيب هوب أن يكون هو أيقونتي ومستقبلي.

الندوة التطبيقية

أعقبت العرض المسرحي ريتويت، ندوة نقاشية، مع مخرج العرض نصار النصار، والمؤلف سامي بلال، وأدارها نايف البقمي، بينما كان المعقب الرئيسي الناقد والمسرحي دخيل الدخيل حيث قال: من خلال متابعتي العرض، لمست أن المخرج لم يلتزم كثيرا بما جاء في النص، المخرج حاول واجتهد ولكنه شوه الفكرة الرئيسية، وسطح الموضوع، وعلى رغم أن مصمم الديكور حاول بديكوراته أن يعبر عن القضية، فإن أساس البنية المسرحية هي



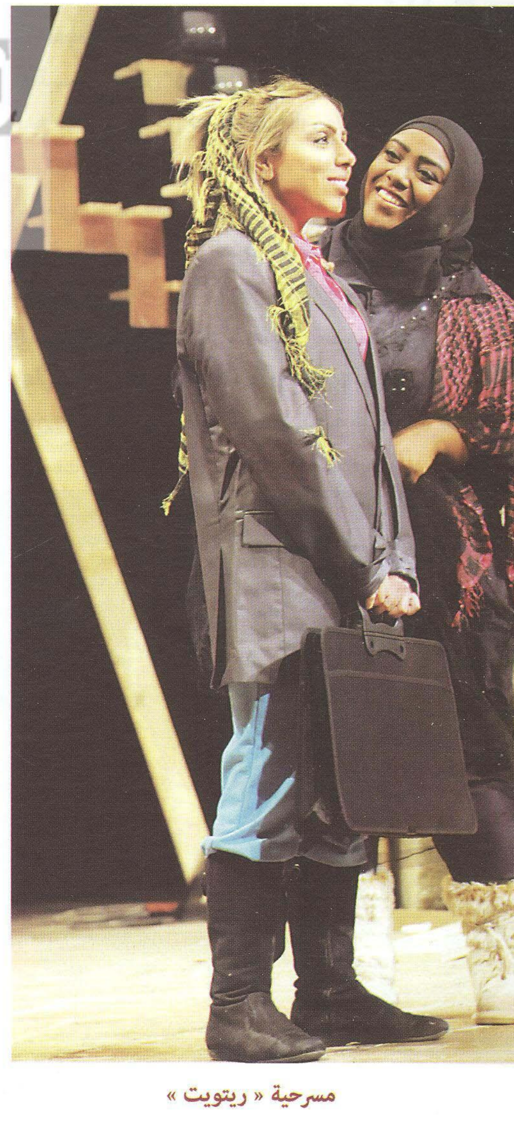
مسرحية « لو »

الكلمـة، التي لم تأت بالمسـتوى المأمول، وبالتالي لم يغير المصمم شيئا.

ورأى المعقب الرئيسي أن هناك ملاحظات عدة على أداء الممثلين، منها حالات السـكون في العمل، ومزج المخرج بين الفصحى، واللهجة الكويتية، والإنجليزية،، منتقدا في الوقت نفسـه ما اسماه استجداء الضحك، وإيجاد شخصيات ليس لها مبرر درامي.

بدوره، تمنـى المسرحي البحريني يوسـف الحمدان علـى المخـرج ضرورة التعمق أكثر في القضايا التي تضمنتها المسرحية. وتحدث الإعلامي العماني طالب البلوشي عن أن رسالة المؤلف والمخرج كانت واضحة ومباشرة واستشعر في العمل نوعا من الفوضى المرتبة. بينما قال مـوسى زينل: هذه الكوكبة من الشـباب أعادتنا إلى المسرح الجامعي، وإلى أجواء مسرح صقر الرشود، والمسرح الكويتي، الذي تميز باستخدام هذا الموروث الشعبي الثري. بدوره قال مؤلف المسرحية الفنان سامي بلال: أريد تأكيد أنني لم أتعمد الإساءة إلى أحد من خلال النص، وأتمنى على من ينتقد النص أن يقرأه، أولا، أما عن الملاحظات الأخرى فسآخذها بعين الاعتبار.

وقـال المخرج نصار النصار: هناك ملاحظات سـتتم مراعاتها عند إعادة عرض المسرحية مستقبلا متعذرا بالإمكانات المتواضعة في مسرح الدسمة.



مسرحية « ريتويت »

على الطريق

مثلت فرقـة مـسرح الشـباب، وهي مـن تأليف أحمـد العوضي وإخـراج أمين نفسـه، وتطرقت إلى الوصايا العـشر: لا تـشرك، لا تقتـل، لا تكذب، لا تـزن لا تسرق، ...الـخ، خلط المخرج بـين المذاهب أو المـدارس المسرحيـة، قام تارة بكـسر الإيهام عبر استخدام الطريقة البريشتية، والواقعية، والاحتفالية الطقسية، والتاريخية، وكوميديا ديلارتي. وكان الدمج بشكل مبرر وغير مبرر، بحسب للمخرج التشكيلات الحركيـة للمجموعة الصوفية الجميلة، واسـتخدامه للطرق الصوفية ومنها الشاذلية الموجودة في المغرب العربي ومصر، وخدعة الرمح في مشهد قتل حمزة بن عبدالمطلب، وأجادت الفنانة أحلام حسن في تجسيد دور هند بنت عتبـة، والفنان عصام الكاظمي لأكثر من شـخصية، منها إمبراطور الصـين العظيم ونمرود وطرطوف.

الندوة التطبيقية

شـارك في النـدوة التطبيقيـة المخـرج خالـد أمين والمؤلـف أحمد العـوضي، وأدارت النـدوة الفنانة فاطمة الشروقي، وعقب على العرض الدكتور سيد خاطـر الذي قال وجـدت اختلافا عـن النص الذي كان بـين يدي، والعـرض الذي شـاهدته كان عبارة عـن مجموعة من اللوحات التي كانت بعض ثيماتها مسـتقاة من بعض النصوص العالميـة والعربيـة، إلى جانب بعض الحكايات الشـعبية والقصص الدينية، وعنـد بداية المسرحية ظننت أنني أمام عرض صوفي، وكان من الممكن أن تنسـب العمـل لهذا اللون لولا بعض اللوحات التي أخذت منحى الكوميديا.

وأشـاد خاطر باختيار الملابس، فكانت معبرة كما أن العنـاصر كانت مكتملة، وأضفـت مجموعـة التعبير الحـركي جـوا روحيا، لكنـه انتقد في الوقت نفسـه المشاهد التي ظهر فيها رجل متشبه بالنساء، معاتبا الفنانة أحلام حسـن على مبالغتهـا في الأداء عندما قدمت شخصية هند، كما انتقد الممثل علي الششتري على الأخطاء اللغوية التي وقع فيها.

من جهتـه، قال الناقد علاء الجابر إن المخرج قدم واستعرض كل ما لديه، لكنه تساءل ما علاقة شخصية الشـاذ بالعمل، وانتقد الجابر السـمترية في التمثيل والمقدمـات التي يمهد لها الـراوي حيث إنها فسرت كل لوحـة قبل البدء بها. بدورها أشـادت الدكتورة سعداء الدعاس بمجهود فريق العمل، لكنها انتقدت خلق حاجز بين الخشـبة والمتلقـي بالدخان الكثيف الذي سـبق بدء العرض. مؤكدة كـسر الإيقاع بعدة عوامل أبرزها الخروج المتكرر للمجاميع من الأماكن نفسها، والمباشرة الشـديدة في العمل، الدكتور سيد علي أشاد بالأغنيات، وقال إنها كانت معبرة ومتسقة مـع التمثيل والمؤثرات الصوتيـة وكذلك الأزياء. أما الفلسـطينية مجد القصص فاعتـبرت أن المخرج لم يـأت بالمدهش في العمل، واعتـبرت أن الممثلين هم أفضل جانب في العرض، ورأت الكاتبة عواطف البدر أن النـص كان تجميعا لحالات إنسـانية في المجتمع. وردا عـلى غياب العناصر الشـابة لفرقة تمثلهم قال رئيس مسرح الشـباب علـي وحيـدي إن مهرجان المحترفين يحتاج إلى محترفين لا إلى هواة، بدوره، قال مؤلف العمل أحمد العوضي إن العمل تطلب تأليفا وإعدادا في وقت واحد، مشددا على أن حوارات هند بنت عتبة حقيقية ولم يتدخل فيها.

الحفار

من تأليف علي عبدالنبـي الزبيدي وإعداد وإخراج هاني النصـار، وبطولـة عبدالعزيز النصار، حسـين العـوض، محمد أكبر وآخرين. تجربة جديدة لأبناء المعهـد العالي للفنون المسرحية بقيـادة معلمهم،



مسرحية « على الطريق »

تدور فكرة المسرحية حول حفار يدفن الموتى يقع بين يديه أحد الأشخاص، وعندما يحاول أن يدفنه حيا يقاوم رافضا أن يلقى مصير من سبقوه. وبعد الشد والجذب والصراع الفكري والجسدي بين الحفار وضحيته الجديدة ينقلب مساعد الحفار على سيده ويقتله للخلاص منه، ويحمل العمل إسقاطات عدة على واقعنا العربي بشقيه السياسي والاجتماعي، فقد رمز معد ومخرج العرض إلى الأنظمة والحكومات العربية بالحفار، وإلى الشعوب المقهورة بالشخص الذي كان سيدفن حيا، ومساعد الحفار يرمز إلى الشباب الذي ثار وتسيد ثورة الربيع العربي في دول عدة، ومن يقرأ النص الأصلي للزبيدي يلمس كم التغييرات التي أدخلها المخرج النصار على العمل ليحاكي به الوقت الحاضر والأحداث الجارية.

الندوة التطبيقية

أدارها محمد النهاري وتصدى للتعقيب على العمل خلالها الدكتور حسن الرشيد، وحضرها مخرج العمل هاني النصار، رأى المعقب الرئيسي الدكتور الرشيد أن النص يحمل هم مؤلفه، حيث عبر عن رفضه القيود التي كبلته ولم يستطع أن يعيش هاجس الوطن الذي تحول إلى مقبرة، أما أولى المداخلات فكانت من قبل الفنانة شمعة محمد التي انتقدت السوداوية وغياب النظرة تفاؤلية للمستقبل. وقال علي العليان إن المخرج النصار وفريق عمله استطاعوا إحداث نقلة كبيرة على صعيد الأحداث والرؤية البصرية، وتمنى علاء الجابر لو أن المخرج النصار حافظ على الاسم الاصلي للعمل ثامن أيام الأسبوع لأنه يتسق والحالة السريالية التي جسدها المخرج على المسرح. في حين أكدت شادية زيتون أن الديكور في العمل جميل غير أنه جامد ولم يكن متحركا. وانتقد دخيل الدخيل وجود الحفار أمام الستارة لأنه استغرق فترة طويلة ولم يتفاعل معه الجمهور قبل بدء العرض، وأبدت سعداء الدعاس إعجابها الشديد بالسينوغرافيا لكنها لم توظف بالصورة المطلوبة، مؤكدة أن اشتغال المخرج على الفضاء أنقذ العرض من حالة الملل في بداية المسرحية قبل بدء الصراع. من جهته، قال المخرج هاني النصار إن العمل لم يكن سوداويا بالكامل، وإنما حمل أملا واتضح ذلك من خلال الفتاة التي أطلت في نهاية المسرحية وهي تحمل شمعة.

اليامعة

عادت بنا مسرحية اليامعة التي مثلت فرقة المسرح الكويتي في مسابقة مهرجان الكويت المسرحي الثالث عشر إلى الموروث الشعبي، وحدوتة الحب والعاطفة والواقع، المؤلف مشعل الموسى آمن بمشروعية وحق المخرج عبدالمحسن القفاص في قراءة النص وترجمته بحسب ما يراه كمخرج، لذا لم يعترض على التحول والتغيير في النص الأصلي واستحضار شخصيات كانت مرسومة في الظل على الورق جعلها المخرج شخصيات فاعلة ناطقة، مثل شخصية الفتاة العاشقة (غدير السبتي)، وشخصية المشعوذة أم السعف والليف، الحدوتة الرئيسية أو الفكرة العامة للعمل عادية قديمة ومتعارف عليها في غالبية المجتمعات عندما يقف الأب حجر عثرة أمام زواج ابنته الوحيدة من ابن عمها، ويضع الأب السكير على العاشق شروطا تعجيزية تنتهي بوفاته فيقوم الأب ببيعها إلى العربيد (سامي بلال).

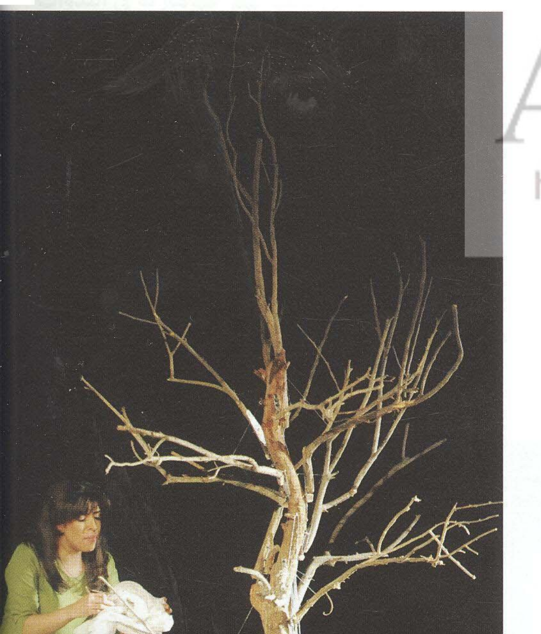
الندوة التطبيقية

على غير عادته، انفعل المخرج عبدالمحسن القفاص خلال الندوة التطبيقية، التي أعقبت عرض اليامعة المسرحي، وأدارها الزميل عبدالستار ناجي، وعقب عليها الفنان مرعي الحليان، وتحدث القفاص بلهجة غاضبة موجها كلامه إلى المسرحي المخضرم عبدالرحمن الصالح الذي انتقد العمل بشدة ثم غادر قاعة الندوة التطبيقية.

وقال القفاص: أرفض أن يقوم شخص ما بتوجيه تهمة ثم يغادر القاعة، هو لم يحترمني، ولن أسمح أن يعلمني أصول المسرح، ولزاما عليّ أن أفند اتهامه وأقوله له: من حق أي مخرج التدخل بالنص، من حقي كمخرج أن أفعل ما أشاء بالنص، فأنا لست مجرد منفذ وأعمال شكسبير ما تزال تقدم منذ خمسمائة عام بمئات الصور والرؤى، ولا أعتقد أن «روميو وجولييت» تقدم حاليا بنصها الأصلي وممثليها الأصليين. من جهته، قال المؤلف مشعل الموسى إنه كان يرمي من وراء النص إسقاطا سياسيا صرفا يخالف كل توقعاتكم، فما شاهدتموه كان صراع السلطتين التنفيذية والتشريعية واليامعةهي الدستور الذي يحفظنا ونحافظ عليه. أما المعقب الرئيسي على العرض الفنان والمثقف الإماراتي مرعي الحليان، فوصف العمل بأنه من الأعمال المسرحية الناعمة التي ترصد الصراع بين العقل والعاطفة، وتستلهم من التراث الشعبي ثيمة الحب التي تحمل الكثير من الدلالات والسمات التي تصل ماضينا بحاضرنا. وعلقت شادية زيتون بقولها: شاهدنا عملا مسرحيا رائعا ونسيجا بنائيا جميلا للحدث الدرامي وسينوغرافيا جيدة، أما الفنانة الأردنية مجد القصص فهاجمت العرض ورأت أنه لا يعدو كونه نصا تلفزيونيا. الكاتبة عواطف البدر تمنت أن يكون مشهد النهاية برفض الأب بيع ابنته بالمال. أما الدكتور سيد علي فامتدح العرض واصفا إياه بأنه نموذج للمزج بين التراث والمعاصرة.



مسرحية « الحفار »



مسرحية « اليامعة »

نرفانا

قدّمتها فرقة مسرح الخليج، وهي من تأليف فاطمة المسلم وإخراج يوسف البغلي. وشارك في بطولة العمل ميثم بدر، عبدالله التركماني، راوية الربيعة، إبراهيم الشيخلي، علي بولند وعبدالله البصيري، بمشاركة فرقة باك ستيج غروب للتعبير الحركي. نرفانا التي لم تذكر قط في أحداث المسرحية هي في تعاليم بوذا تعني إخماد شهوات الفرد كلها، وما يترتب عليها من إنكار للذات من ثواب، وفي الأدب البوذي، كثيرا ما تتخذ الكلمة معنى دنيويا، إذ يوصف القديس في هذا الأدب مرارا بأنه اصطنع النرفانا في حياته الدنيا، بجمعه مقوماتها السبعة وهي: السيطرة على النفس، والبحث عن الحقيقة، والنشاط، والهدوء، والغبطة، والتركيز وعلو النفس. في الحقيقة لا أعلم ما سر عدم إشارة المؤلفة لا من بعيد ولا من قريب إلى أن نرفانا سبق أن تم تناولها نصا في أكثر من عمل مسرحي، وهناك الكثير من الجمل المشتركة وردت في نصوص مماثلة، حتى تتوخى الوقوع في فخ الاقتباس، العرض عكس فكرا إخراجيا أكاديميا مستحقا باقتدار وقف خلفه شاب يخوض أول تجربة له يقارع فيها الكبار.

الندوة التطبيقية

تعتبر هذه الندوة الأكثر إيجابية من حيث الإشادة بعرض مسرحي، إذ تدفقت عبارات الإشادة والإطراء، وأدارها الأردني عبدالكريم الجراح، بينما تصدى إبراهيم خلفان للتعقيب. وللأسف اكتفى المعقب بذكر مجموعة من التساؤلات فقط، وقال الناقد عبدالستار ناجي إن النص ثري ورطنا في متاهات، مشيدا بالسينوغرافيا وبأداء الممثل عبدالله التركماني، وامتدح الدكتور سيد علي مصمم الديكور حسين بهبهاني، وأنه كان معبرا، في حين أشاد المسرحي علاء الجابر بالعمل ككل، وبالمؤلفة على رغم أنها فرضت رأيها منذ البداية، ولم تقف على الحياد، وهو الأمر الذي جعله يتوقع خط سير العمل، مؤكدا أن الديكور متقن ولكنه لا يتسق مع عرض متقشف. في حين قالت سعداء الدعاس إنها استمتعت بالعمل، لكن الإيقاع هبط في بعض المشاهد لاسيما الحوارية، منتقدة بعض الأخطاء في اللغة العربية. أما مجد القصص فأشادت بالمخرج يوسف البغلي، مؤكدة أن كل العناصر في العمل تحسب للمخرج ونجاحها من نجاحه. بدوره تحدث الدكتور أيمن الخشاب عن العمل قائلا: آلمني عرض اليوم لأنه ضغط على الجرح، فالفن تتحدد قيمته من خلال قدرته على إدارة حوار مع الواقع المعاش، مشيرا إلى أن غياب عنصر الصراع أفقد جزءا من النص المسرحي قيمته. وفي تعقيبها على الملاحظات التي وجهت لها، قالت المؤلفة فاطمة المسلم: أشكر المخرج يوسف البغلي المتفهم، وفريق العمل المتكامل، أما بخصوص تشابه اسم المسرحية مع أعمال أخرى، فهذا وارد علما بأنني لم أشاهد أو أقرأ أي نص يحمل الاسم نفسه، ولاشك أن تشابه الاسم لا يعني تشابه المضمون. أما المخرج يوسف البغلي فقال: كنت متخوفا قليلا من تجربة الإخراج ولم أقبل عليها إلا بعد خبرة تراكمية، أما أن تكون الكاتبة لم تسمع أو تر أو تقرأ أي نص مماثل وتقدم الفكرة نفسها في عملها، فهذا يجعلنا نشد شعر رؤوسنا من شدة الهول والمفاجأة لتوارد الأفكار بهذه الدرجة والصدفة، لن ندخل في النوايا ولكل امرئ ما نوى.



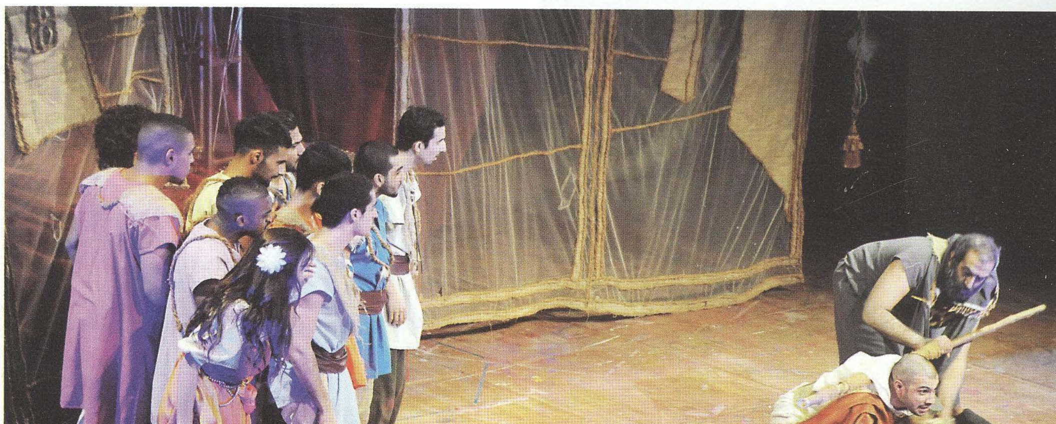
مسرحية « دكان بوعادل »

دكان بوعادل

وهي من تأليف وإخراج عبدالله القلاف الذي أراد أن يترجم فكره ورؤيته على خشبة المسرح، فقام بالمزج بين اللغة العربية واللهجة الشعبية، وترك لممثليه الخروج عن النص، لكنه للأسف أظهر عرضه المسرحي بصورة هزيلة متواضعة ركيكة. تدور المسرحية حول عودة أمين من أميركا بعد أن حصل على شهادة أكاديمية، ويقوم بالاتفاق مع التاجر بوعادل على ضرب الأسافين والفتن بين الصديقين أبو راشد وأبو خليل، ويحاول أن ينتقم منهما، فالأول استعبده قبل هجرته، والآخر كان يستصغر شأنه ورفض تزويجه ابنته. الطرح السياسي الذي قدمه المؤلف القلاف تمثل في اللعب على وتر الرشى والدسائس والمال السياسي الذي تجاوز الدين والأعراف والأخلاق بتدبير من الطرف الثالث بوعادل، في إسقاط مباشر على الوضع في الكويت، وكيف أن الأطراف الخارجية بتدبير من الداخل هي التي تؤجج الصراع وتشعل الفتنة وتجعل أبناء الشعب يتقاتلون بعضهم مع بعض. القلاف جاء بصورة هزلية لرجل الدين، ألبسه دشداشة قصيرة جدا، ونفخ كرشه وأطال لحيته بشكل مبالغ فيه، وكأنها محاولة للاستهزاء والسخرية واستجداء الضحك، وهذا الأمر مرفوض بتاتا، فصورة رجل الدين يجب أن ننأى بها عن صورة المتستر بعباءة الدين والمتأسلم، ما كان يجب على المخرج المؤلف أن يضع قدمه في مستنقع الطين وأحادية الرأي.

الندوة التطبيقية

تعرض المخرج عبدالله القلاف إلى هجوم وانتقاد قاسيين من المشاركين في الندوة التطبيقية بسبب تواضع عمله، والتزم الصمت وعدم التعليق. أدار



مسرحية « نرفانا »

الندوة علي العليان والمعقب الدكتور محمد زعيمة، متسائلا إذا ما كان الدمج بين اللغة العربية واللهجة المحلية موفقا؟ هل الارتجال كان موفقا؟ مشيرا إلى أن الثيمة الدرامية ليست جديدة وسبق تناولها دراميا. وأفاد المسرحي علاء الجابر بصعوبة تقبله النص، وأن يكون هذا العمل ممثلا لفرقة المسرح العربي ذات التاريخ الحافل والعريق، مشيرا إلى أن دمج الفصحى بالعامية مع الأزياء لم يحقق تناغما أو تناسقا، حتى أن الممثل ناصر الدوب قدم أداء كبيرا راح أدراج الرياح. المسرحية الأردنية مجد القصص وصفت النص بالكلاسيكي، وبأنه خليط بين المنهج الواقعي والمنهج الملحمي، في حين قال محمد عبدالرسول: إن تفتيت النص لم يكن موفقا وصعقنا بالديكور، أما الدكتور سيد علي فبارك لفريق المسرحية إبداعهم بالتهريج والسخرية وابتعادهم عن خشبة المسرح، وتمنى عثمان الشطي وجود لجنة مشاهدة لتقييم النصوص، وأشادت المذيعة حنين هشام بالعرض وأنه حمل رسالة تحذيرية من الذين يتدخلون بشؤوننا المحلية وهم من الخارج.

حفل الختام

جاءت النتائج في معظمها عكس آراء النقاد في الندوات التطبيقية التي تلت العروض.

حصد العرض المسرحي على الطريق نصيب الأسد من الجوائز، ومنها الجائزة الكبرى كأفضل عرض متكامل إلى جانب ست جوائز رئيسية أخرى، وجاءت على النحو التالي:

- جائزة أفضل عرض مسرحي متكامل: على الطريق، لفرقة مسرح الشباب.
- جائزة أفضل مخرج مسرحي للفنان خالد أمين، عن إخراجه مسرحية على الطريق، إضافة إلى حصوله على جائزة الفنان الراحل منصور المنصور التي تقدمها فرقة مسرح الخليج العربي، سلمها له الفنان محمد المنصور.
- جائزة أفضل مؤلف مسرحي ذهبت إلى فاطمة المسلم عن نص نرفانا، لفرقة مسرح الخليج العربي.
- جائزة أفضل ممثل دور أول، حصل عليها عصام الكاظمي عن دوره في مسرحية على الطريق، إضافة إلى حصوله على جائزة الفنان المرحوم كنعان حمد المقدمة من فرقة المسرح العربي، وسلمها له الفنان عبدالمجيد قاسم.
- جائزة أفضل ممثلة دور أول، حصلت عليها الفنانة أحلام حسن عن دورها في مسرحية على الطريق، إضافة إلى حصولها على جائزة الفنان الراحل غانم الصالح التي تقدمها فرقة ستيج جروب.
- أفضل ممثل دور ثان، حصل عليها الفنان عبدالله التركماني، عن دوره في مسرحية نرفانا، لفرقة مسرح الخليج العربي.
- جائزة أفضل ممثلة دور ثان، حصلت عليها سماء العجمي، عن دورها في مسرحية ريتويت لفرقة المسرح الجامعي.
- جائزة أفضل ممثل واعد، حصل عليها الممثل فهد الرويشد عن دوره في مسرحية لو، لفرقة المسرح الشعبي، إضافة إلى حصوله على جائزة جريدة الأنباء.
- جائزة أفضل ممثلة واعدة حصلت عليها راوية الربيعة، عن دورها في مسرحية نرفانا.
- جائزة أفضل ديكور مسرحي، حصل عليها د. نبيل الفيلكاوي عن مسرحية لو لفرقة المسرح الشعبي.
- جائزة أفضل إضاءة مسرحية، حصل عليها عبدالله الحبيل، عن مسرحية على الطريق.
- جائزة أفضل مؤثرات صوتية، حصل عليها عبدالحميد الصقر عن مسرحية على الطريق.
- جائزة أفضل أزياء، حصلت عليها ابتسام الحمادي عن مسرحية على الطريق.

وكان حفل الختام شهد كلمة لوزير الإعلام رئيس المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب الشيخ سلمان الحمود الصباح أكد فيها احتضان الطاقات الشابة.

أما توصيات لجنة التحكيم التي جاءت على لسان رئيسها الدكتور خليفة الهاجري الذي قال: إن المهرجان في هذه الدورة نجح في إيجابيات كثيرة، منها اكتشاف مواهب شابة وتقديمها على المسرح، فضلا عن تقديم العنصر النسائي واستخدام المؤثرات والتقنيات بثراء وحرفية في معظم العروض.

الندوات الفكرية:

تحظى الندوات الفكرية التي تقام على هامش فعاليات المهرجانات المسرحية بردود فعل، وغالبا ما تشهد شدا وجذبا وعملية كر وفر بين المشاركين فيها، سواء المتحدثون فوق المنصة أو المسرحيون مثلما حدث في الندوة الفكرية الأولى حين انفعل الدكتور حسين المسلم بعدما أراد عريف الندوة تذكيره بضرورة عدم تجاوز الوقت والحديث في صلب القضية المطروحة للنقاش.

حملت الندوة الفكرية الثانية عنوان «إشكالية تطوير الخطاب النقدي»، وأدارها الاستاذ فيصل القحطاني حيث قدم الكاتب والناقد المسرحي البحريني يوسف حمدان ورقة تحمل عنوان الندوة نفسه، في حين قدم الدكتور محمد مبارك بلال ورقة بعنوان إشكالية الخطاب النقدي في المهرجانات الخليجية»، وبدوره قدم الكاتب المسرحي السعودي ورقة بحثية بعنوان «المهرجانات المسرحية في دول مجلس التعاون-ندواتها التطبيقية وخطابها النقدي نموذجا.

البداية كانت مع د. بلال الذي أكد أن إشكالية الخطاب النقدي في المهرجانات الخليجية تنطلق من عاملين سلبيين خلفتهما ظروف الكويت والخليج العربي في أوائل تطلعهما نحو التطور، منها عدم وجود بيئة مسرحية خلاقة الأمر الذي أدى بدوره إلى تراكم خاطئ لمفهوم النقد المسرحي في هذا الجزء من العالم.

وفي ورقة حملت العنوان نفسه قدم الكاتب المسرحي السعودي الدكتور سامي الجمعان ورقته، مؤكدا الاعتراف بواقعية شديدة أن الندوات التطبيقية فعلت دور الناقد المسرحي الخليجي، وأكدت وجوده بوصفه نصا موازيا للعرض، مشيرا إلى بعض النقاد الذين باتت لهم جماهيرية في الندوات التطبيقية مثل يوسف الحمدان، موسى زينل، علاء الجابر وسعداء الدعاس.

وأخيرا، قدم الناقد البحريني يوسف حمدان ورقة قال فيها: النقد بطبيعة الحال خطاب إشكالي، ولا أعني هنا بالإشكالية المفهوم السلبي السائد لمصطلح الإشكالية الذي يقع في فخاخه وشراكه كثير من النقاد والمنظرين،على أنه مشكلة تصيب الخطاب النقدي بخلل أو بعطب، وإنما أعني بالإشكال المصطلح التأويلي المولود من رحم التجربة.



وزير الإعلام متوسطا الفائزين بجوائز المهرجان

متعة افتراس المشاعر وانتهاك الخصوصية

طقوس المدينة .. قراءة في خبايا النفس البشرية



المسرحية تأليف اليونانية لولا أناغنوس

في غرفة صغيرة ضيقة حميمية بالمسرح العائم في القاهرة نجتمع وأبطال عرض "طقوس المدينة" عن مسرحية "الزيارة" إحدى المسرحيات الثلاث ذات الفصل الواحد التي وضعت تحت عنوان "المدينة" للمؤلفة اليونانية المعاصرة لولا أناغنوس تاكي. إخراج هاني السيد إنتاج مسرح الشباب. ترجمة الدكتور نعيم عطية، وقد نشرها في مجلة المسرح في مصرمنذ عدة سنوات.

منى أبو سديرة
ناقدة ومخرجة مسرحية ـ مصر

يفصلنا عن مسرح الأحداث بضعة سنتيمترات. إضاءة غاية في الخفوت بالكاد نميز شخصا ينام على سرير لفرد واحد أقصى يسار مقدمة المسرح. تصاحبنا موسيقى ناعمة آتية من العمق، تزداد الإضاءة قليلا لنميز شخصا آخر أصلع يتأمل مفردات الغرفة. بل يؤكد وجودها بالنظر واللمس وضبط مواقعها. كأن يتفحص عدة باروكات مختلفة الألوان والأطوال معروضة على حوامل أعلى منتصف المسرح. ثم يتوجه إلى أول يمين مقدمة المسرح حيث منضدة صغيرة يغطيها مفرش من الشيفون أحمر اللون (يوجد عليها فرشاة وباليتة ألوان) وصندوق للحلي وألبوم صور وثلاث كؤوس وزجاجة خمر، وبعض النصوص المسرحية. يمسك هذا الأصلع بالباليتة، يغمس فيها الفرشاة، يرسم بها على حائط الغرفة، ثم يجلس على أحد المقاعد الثلاثة التي تحيط بالمنضدة ويشرب كأسا. بعدها يتحرك نحو اليسار حيث يرقد البطل على السرير متأملا صامتا ثابتا بجوار مكتبة صغيرة تحتوي على زجاجة أخرى من الخمر وبضع أوراق وملفات. وينتهي إلى الشباك المثبت في وضع منحرف أعلى منتصف بانوراما المسرح وسط العديد من الصور المعلقة بأوضاع مختلفة غير منظمة. وبتصاعد الموسيقى تظهر ثلاث شخصيات من الشباب، في هيئة محايدة يشكلون الفراغ بحركاتهم التعبيرية، إنهم شخصيات مسرحية من بنات أفكار الراقد على السرير .يستعين بهم خلال لحظات إبداعية خاصة بإخراج مشاهد أنتيغون وكريون لسوفوكليس.

المنظر الذي تجري فيه الأحداث، والذي صممه محمد هاشم بوعي مدروس لتأثير كل عنصر بوضعه ولونه وحجمه، إنما هو انعكاس لما هو مطروح من نوعية هذا المسرح الذي يدعى المسرح النفسي.. حيث الازدحام واللاتناسق وتعدد العناصر المختلفة. بعضها مألوف وبعضها مستغرب، وأحيانا يتنافر تواجدها في مكان واحد، كفرشاة الرسم وصندوق الحلي والنصوص المسرحية وكؤوس الخمر.. الفرشاة والألوان أدوات مشتركة بين شخوص المسرحية، فالزوج استخدمها في لحظات سجل بها لحظة درامية تخص الزوجة الموتورة المتأرجحة بين ذكرياتها التي يقذف بها خيالها على مدار العرض. وكذلك استخدمها المصور بالطريقة نفسها في لحظة أخرى لرسم لقطة أخرى للزوجة نفسها في المكان نفسه بحائط الغرفة. بينما الشعر المستعار ووشاح كريون اقتصر استخدامهما على الزوج المخرج وزوجته الممثلة أثناء أدائهما لمشاهد تجمع أنتيغون وكريون لسوفوكليس خلال العرض أكثر من مرة. أما الخمر فكانت استخداما مشتركا بين جميع الشخصيات في لحظات تدفق الخيال واجترار الذكريات التي تنطلق من أعماق بعيدة لتتحرر وتطفو على السطح.

بالإضافة إلى مجموعة الصور والأقنعة ذات التعبيرات المسرحية المنثورة على حوائط الغرفة السوداء في زخم ولاتناسق مع الإكسسوارات الأخرى الموزعة في الفراغ والمستندة إلى عدة حوامل تشكل قواطع حادة وصريحة في هذا الفراغ الأسود.

تدخل البطلة في ظلام دامس تضيء مصباحا يوجد في أول يمين المسرح فوق المنضدة، ينتبه البطل الراقد على السرير لحضورها فيصدر صوتا تفزع منه البطلة وكأنها لم تتوقع وجوده. يبدأ الحوار متوترا ثم يهدأ ليتبادلا أخبارهما. فنكتشف أن البطل ملازم للبيت لا يخرج منه أبدا. بينما البطلة تجوب شوارع المدينة. فهي مدينتها التي ولدت فيها، وتملك ذكريات عديدة في شوارعها وميادينها وعمائرها. حتى أن إحدى العمائر الوردية استوقفتها واستثارت ذكرياتها القديمة مع حبيب لها في صباها كان يسكن في تلك العمارة. لكن الزوج يؤكد أنه لا توجد عمائر وردية في هذه المدينة فجميعها رمادية. هذا ما استرعى انتباهه أثناء رحلتهما من المطار حتى المنزل بعد وصولهما إلى هذه المدينة. فتنفعل الزوجة وتفجر مفاجأة مرض عينيه الذي منعه من رؤية العمائر الوردية. هذا المرض الذي ربما يتطور فجأة فيصيبه بالعمى. يتوتر البطل ويثور مدافعا عن صحة عينيه

وسلامتهما.. لكنها تستطيع أن تمتص غضبه وتهدئ من ثورته برجائها أن يذهب إلى طبيب العيون لتطمئن على عينيه.

ثم تستقر الأجواء حين يسألها عن طعام فيجدها أحضرت معها دجاجة وزجاجة خمر وزهورا. يسألها عن مناسبة هذه الوليمة الفخمة فتخبره أنها تعرفت إلى جارهما، ذلك المصور الذي يقع محله أسفل العمارة، ودعته ليتناول معهما العشاء هذه الليلة، وهو على وشك الحضور بين لحظة وأخرى. فهي عادتهما بل هوايتهما المفضلة..؟ يتنقلان من مدينة إلى أخرى.. يتعرفان إلى أهلها من خلال الزوجة الجميلة الجاذبة لأناس تجيد اختيارهم والتأثير فيهم كالمصور والصيدلي وبائع الكتب وغيرهم. فيأتي إليهما الضيف على استحياء وتردد، ويقومان بضيافته ومعاملته بكرم بالغ. يقدمان إليه ما لذّ وطاب من الطعام والشراب، ويغدقون عليه عاطفة جياشة يوهمانه بأنه أصبح أقرب أصدقائهما، ويكاد يكون الصديق الوحيد. يأتمنانه على أسرارهما (المختلقة). فيثق بهما، وهو بدوره يبوح لهما بأدق أسراره. تماما كما فعل ضيف ليلتنا هذه. إنه المصور، جارهما، محله أسفل العمارة. ذلك الرجل ذو الوجه القبيح حيث العينان جاحظتان والبشرة تسكنها آثار الجدري. دائما يرتدي بذلة سوداء. حتى أطلق عليه أهل الحي لقب الحانوتي.. يداه مشوهتان حيث الأصابع متآكلة بتأثير الأحماض المستخدمة في صناعة اللقطات الخاصة بزبائنه لعمل المونتاج اللازم وصولا إلى إرضائهم.. فهو ليس مصورا عاديا يصور الناس في حفلات الزفاف وأعياد الميلاد وغيرها من المناسبات المعتادة، لا، إنه متخصص في تصوير زبائنه في أوضاع مأساوية كالشنق أو الحرق أو الغرق أو التمزيق نتيجة حوادث سيارات أو انتحار أو ما شابه. يالها من مهنة تثير إعجاب بطلينا لدرجة أنهما طلبا منه أن يصورهما في وضع غريب. فهو مخنوق أو مشنوق أو مقتول، وهي عارية تماما وجسدها ممزق، الأمر الذي يدهش المصور الذي يعلمهما أنهما إذا أرادا ذلك فإن الجسد المصور يجب أن يكون جسدها هي. فيوافق الزوج بسهولة بل يتهم المصور بأنه خجول أو خائف عندما يتردد في الشروع في التقاط الصورة.

المصور يرى هذا الطلب غريبا ومريبا. كيف يمكن لزوج أن يسمح لرجل غريب أن يرى جسد زوجته عاريا؟ ياللمفاجأة! إنه يطلب منه أن يتحسسه. يتحسس بشرتها الناعمة الجميلة. ينسحب المصور متراجعا عن فعل هذا، فتخرج الزوجة من الغرفة وينفرد الزوج به. ويبوح له بأسرار خطيرة. إنها ليست جميلة ولا شابة وشعرها مستعار، وكئيبة، أسيرة للكوابيس والهلاوس، إنها تكرهه لا تسمح له بأن يدخل حجرتها مطلقا. لكنه يشفق عليها ويرغب في إسعادها. لذلك يطلب من المصور أن يعاملها بلطف وحنان. بل يبادلها الحب والغرام. فهي تحبه. يرتاب المصور في هذا الرجل المتساهل في قيم مقدسة. الزوج يترك المصور غارقا في دهشته ويخرج من الحجرة، وتدخل الزوجة مرحبة به فتلاحظ دهشته وتأمله فتفاجئه بأنها تعرف ما قاله زوجها عنها في غيابها. بل تعترف بأنها تكره زوجها ولا ترغب في استكمال الحياة معه. وتتمادى في إيحائها له بالارتياح إليه. تشعر في وجوده بمشاعر قوية. تتمنى لو تخرج من هذا البيت، لكنها لا تملك مكانا آخر تذهب إليه. وهنا يفرج المصور عن مشاعره وحبه لها بعد مقاومة عنيفة لهذا الحب حفاظا على الصداقة والجيرة. ولكن بدا له أن هذه القيم لا تشغل أحدا غيره. فيقرر أن يتحدى زوجها ويأخذها ويخرج من هذا البيت. لكن المفاجأة الكبرى هو هذا الانقلاب في المعاملة. الزوج يقوم بطرده أشد طردة بعدما يعترف له بأن هوايته وزوجته أن يدعوا ضيفا ويسلكا معه كل السبل التي تجعله يثق بهما ويعترف لهما بكل أسراره ونقاط ضعفه التي يذلانه بها في نهاية الليلة. لقد اعترف لهما بأنه منبوذ حتى من أقرب الناس إليه. من أختيه العانس والأرملة اللتين طاردتاه مهددتاه بقتله لأنه زرع ورودا في حديقة المنزل التي دفنتا فيها والدهما ووالدتهما معتقدتين أن الورود تتغذى على رفاتهما. فترك المنزل وأصبح وحيدا بلا أهل أو أصدقاء. فالناس لا يشعرون به أبدا. حتى أنه ذات مرة دعاه شخص ما وما لبث أن بدأ يتحدث حتى انصرف عنه الجميع. ولم تتكرر الدعوة إلا هذه الليلة. لقد باح بالعديد من الأسرار التي فتلوها حبلا لشنقه. لكن الزوجة تظهر له بعض التعاطف الذي يجعله يتمسك بها أكثر متعلقا بأمل جديد يربطه بالحياة التي حرم منها. لكن الزوج يدخل ونسمع صوت المسدس. فتعلن الزوجة أنه فعلها. دائما يهددها أنه ذات يوم سوف يقتل نفسه بسببها.

ويبدو للمصور أن القدر سعى بالأحداث لمصلحة أمله وحلمه معها. لكن الصدمة تفقده القدرة على رد فعل مناسب لمعايرتها له بقبحه وبشاعة طلته وأظافره المتآكلة وأختيه. فيخرج مذهولا من دون أن يصدر أي فعل يذكر. ثم نسمع الزوجة تخبر زوجها بأنه يستطيع أن يأتي فقد خرج المصور من البيت في صمت. وبذلك يكتمل السيناريو المعتاد لهوايتهما. ويقرّان بأن هذه المدينة ليست مدينة الزوجة التي لم تولد فيها ولا تربطها بها أي ذكريات. ويعقدان العزم على الرحيل إلى مدينة أخرى.

لو تطرقنا إلى النص اليوناني لوجدناه يعتمد في صياغته اللغوية على الجمل القصيرة وقليل من المونولوجات قياسا إلى هذا النوع من المسرح النفسي. لكنه يعتمد أيضا على الحوار الكاشف لثنايا ومنحنيات وخفايا النفس البشرية المعقدة التي تدفع أبطالها إلى سلوك وردود أفعال في بعض الأحيان غير مبررة وغير منطقية.. وشيئا فشيئا من خلال الحوار تتضح أسباب ودوافع الحالة المطروحة. مما يدفعنا كجمهور إلى أن نقبل أو نرفض أو ننتقد ما يعرض علينا، أو ربما تفسر لنا ما تقوم به الشخصيات من سلوكيات يومية غير معلنة الدوافع، تلك المختزنة في قاع النفس المظلمة والمكدسة بنوعيات لا حصر لها من التجارب المدهشة أو القاسية أو المفاجئة التى طبعت أثرها في أغوارها، فولدت فكرا أو سلوكا ظاهريا غريبا أو غير معتاد أو منفرا من دون الإعلان عن مصدره أو مثيره أو أسبابه. وباكتشاف هذه المثيرات


رفيف وأشرف فاروق بطلا العرض


استخدم المخرج هاني السيد إضاءة خافتة



اعتمد العرض اللهجة العامية فأفقده بعض جمالياته

أو الأسباب تذوب التصادمات وتلين المشاعر وتتآلف السلوكيات مع دوافعها في لون من الألوان وهكذا.

إذن فالأصل في هذا النوع من المسرح النفسي هو طرح الحالة بغموضها، ومن خلال الدراما التحليلية تتكشف تفاصيل دوافع ومسببات هذا الغموض. وهذا ما استمتعنا به في نص الزيارة للمؤلفة اليونانية لولا أناغنوس تاكي التي أخذتنا معها في رحلة سبرت لنا أغوار نفوس شخصياتها كيمون وإليسافيت والمصور. فخرجت ونحن معها بدوافع الحالة المطروحة. بينما في عرض "طقوس المدينة" نجد أن الإعداد قد تخلص من اللغة العربية واعتمد اللهجة العامية السهلة البسيطة التي أفقدت النص قيمة جمالية خاصة بلغته ومفرداته التي قصدتها كاتبته وحرص الدكتور نعيم عطية عليها في ترجمته للنص.

كما حرم البطل والبطلة أي الزوج والزوجة من اسميهما كيمون وإليسافيت أكثر ما يعرفانه بعضهما عن بعض هو اسميهما. هذه المعلومة هي الحقيقة الوحيدة الثابتة في الموضوع. فباسميهما المعلنين يتعاملان مع أصدقائهما الضيوف بكل طاقة تجعل ضيفهما يثق بهما ويتوحد معهما ويفرج عن أدق أسراره المدفونة في صدره، والتي ربما لم يكشفها لأقرب الناس إليه أو حتى لم يجرؤ على طرحها أمام نفسه.

وكنوع من الاستسهال أضاف المخرج المعد تاريخ شخصيات النص. فأخبرنا بشكل مباشر أن البطل ما هو إلا مخرج فاشل والبطلة ممثلة فاشلة. وأكد هذا بإضافة مشاهد من مسرحية أنتيغون تجمعها بكريون من نص سوفوكليس دافعا كليهما إلى إبراز الكره والحقد بعضهما تجاه بعض.

وبذلك يكون قد أعلن أسباب شذوذ الحالة المعروضة ودوافع السلوك الغريب للشخصيات وجرأتها على التنقل عبر المدن، وتكرار دعوة البطلة لضيفها المتجدد يوميا على العشاء من اللحظة الأولى، وصولا إلى هدفهما وهو التلذذ بتعذيب الآخر وإيلامه أشد الآلام النفسية التي قد تؤدي به إلى الانتحار أو الانضمام إلى نوعيتهما المريضة بعدما يفترسانه بأسراره ونقاط ضعفه التي ائتمنهما عليها.

إن الإعداد حرم النص من قيمه الجمالية المتمثلة في غموضه الذي يجعل المتلقي في حالة ترقب دائم وإعمال لعقله الذي يبحث عن دوافع الشخصيات لسلوكها. حتى أن زمن العرض كان أطول من أحداث النص لما استغرقه الإعداد من وقت لطرح مشاهد مكررة للمعنى نفسه الذي مؤداه دفع البطل للبطلة إلى الانتحار.

إن قراءة مثل هذا النوع من النصوص يحتاج إلى خلفية ثقافية ومعلوماتية عن طبيعة المسرح النفسي وقيمه وأشكاله وطروحاته.

فطقوس المدينة عرض يشير إلى أن الزيف والكذب والخداع من الصفات الأصيلة للمدينة. في حين أنها منطلقة من النفس البشرية المريضة التي تتخذ من المدينة مطية لتبتكر لنفسها تاريخا زائفا وذكريات واهية وعلاقات ليس لها وجود على أرض الواقع. مستندة في ذلك إلى ثقتها بأن المدينة لن تشغل بالها بالتحري عن مصداقيتها. لكنها تصطدم بنفسها وتكتشف حقيقتها المريضة وهنا يكمن التحول أو التطور الدرامي للشخصيات الذي يجعلها تتصالح مع ذاتها وتتوازن أو تهرب من ذاتها إلى ذات أخرى أو مدينة أخرى، كما في حالة عرضنا هذا لتستمر حالة التكيف الوهمية التي تنسجها في خيالها. وتجد لذتها في هذا السيناريو الذي ربما تعتقد أنه مصدر سعادتها.

لم يعتمد المخرج كثيرا على عنصر الماكياج الذي يلعب في هذا النص دورا أساسيا. خاصة مع شخصية المصور الذي أداه شريف صبحي بمهارة. حيث وضع لنفسه ماكياجه الداخلي بدقة تتماشى مع عمر الشخصية وإيقاعها الموتور وترددها المسيطر على سلوكها وانفعالاتها المضطربة وتأملاتها وردود أفعالها المندهشة في معظم اللحظات الدرامية. وكذلك أشرف فاروق الذي لعب دور الزوج بثقة ومتعة انتقلت إلى المتلقي الذي وجد بين شريف صبحي وأشرف فاروق مباراة تمثيل أكدا فيها كلاهما امتلاك أدوات تلك المهنة الساحرة. وكذلك كانت رفيف التي لعبت دور البطلة وجسدت مشاعرها المضطربة وتوترها على رغم صغر عمرها الحقيقي الذي ربما أفقدها القدرة على التعبير عن لحظات خاصة في الدراما تعتمد على الخبرة بالحياة. لكنها أكدت موهبتها وقدرتها على خوض تجارب مسرحية معقدة أو مركبة كتلك المسرحية النفسية.

لكن بشكل ملحوظ لم يستخدم الماكياج الخارجي بألوانه الداكنة التي تترجم الوصف الذاتي للشخصية، فتعكس مثلا حالة الاكتئاب المستغرق فيها المصور بشكل دائم نتيجة العزلة التي يحياها على رغم وجوده في بيت يجمعه بأختيه العانس والأرملة، وكذلك ضرورة الماكياج الخارجي ليبرز جحوظ عينيه وآثار الجدري المنتشرة في بشرته، وتآكل أظافر أصابع يديه بتأثير الأحماض التي يستخدمها في معامله والإضافات التي تؤدي بلقطاته إلى النتيجة المرضية لزبائنه الذين تتزايد أعدادهم بارتفاع درجة القبح في لقطته على رغم عدم اتكائه على هذه المهنة للكسب المغالى فيه أو تكوين ثروات.. إنه يجد في هذه المهنة نفسه ويثبت من خلالها وجوده حيث تميزه في هذا الفرع من التصوير الذي يرغبه زبائنه.

والماكياج عنصر ظاهري يساعد في حفر الملامح الخارجية وتحديدها بوضوح يؤثر في الرؤية ويؤكد النص الذي ذكر عمر البطل والبطلة، وهما في عقدهما الثالث. لكننا وجدنا هذا العنصر غير مترجم في الصورة، فالزوج يبدو أكبر والزوجة تبدو أصغر. وهنا تكمن أهمية عنصر الماكياج للممثل الذي يقربه من ملامح الشخصية التي يلعبها. فيجعله أكثر مصداقية لدى المتلقي. خاصة أنه المكمل بل المؤكد لعنصر الملابس، وهي أيضا من تصميم محمد هاشم الذي اختار للبطل ملابس نوم بسيطة في بداية العرض عبارة عن قميص وردي وروب من الستان الأزرق. وهذه الألوان لا تعكس إلا زيف حقيقة مشاعره. فهو فاقد الرجولة والانتماء والموهبة والقدرة على النجاح سواء في علاقته الخاصة بزوجته أو في مهنته كمخرج مسرحي. واختار للبطلة فستانا من الستان لونه بيج فاتح، عليه قليل من التطريز الأسود على الصدر والذيل، تظهر به في بداية العرض حتى قبيل وصول المصور. وهو لون محايد يزيد من الغموض على رغم تصميمه الضيق الذي يؤكد أنوثتها ورقتها وأناقتها. بينما تستبدله بآخر وردي اللون عند استقبالها للمصور. وتظل مرتدية إياه أي هذا اللون الدافئ الذي يشع عاطفة ورغبة حتى نهاية العرض. أي نهاية الزيارة وخروج الضيف من هذا الموعد الشرس بعد أن افترس حيث قام مضيفاه بالتهام إنسانيته ومشاعره وانتهاك خصوصيته وأسراره.

وعلى رغم الملحوظات التي طرحناها عن الإعداد والتي نرى أنها انتقصت من النص الأصلي إلا أن المخرج هاني السيد أكد رؤيته الإخراجية التي تعتمد على التفسير من خلال الصورة المسرحية التي تتسم بالزخم وتعدد العناصر الديكورية والإكسسوارات، وتفاصيل عديدة لها دلالات مهمة كالألوان المحايدة التي استخدمها في لحظات ما، والألوان الصريحة التي طرحها في لحظات درامية أخرى كاشفة بتوازن الموسيقى المصاحبة التي اختيرت بدقة، ووظفها المخرج توظيفا موفقا وكذلك أحجام وأوضاع تلك العناصر المرئية التي تشكل مسرح الأحداث المغلف بالسواد. ذلك اللون الذي يزيد من عمق الصورة ويبرز تأثير لون وحجم كل عنصر تسلط عليه الإضاءة بدرجاتها اللونية وخفوتها وصراحتها خلال العرض. مما حقق متعة بصرية، فالمخرج يمتلك أدوات مكنته من اختيار نص ثري بالتفاصيل وممثلين يمتلكون قدرات تمثيلية متميزة، وقدرة على الاحتفاظ بجمهوره داخل الحدث كعنصر فاعل بترقبه واستغراقه في الحالة المعروضة.

مسرح ما بعد الربيع العربي .. إرادة التغيير

في عقدي السبعينيات والثمانينيات من القرن الماضي كان المسرحيون الطليعيون ومعهم النخبة الثقافية القابضة على جمر المعرفة، وبجانبهم الغيارى من أهل الفن، وعشاق الجمال، وكذلك البقية الباقية من كوادر مسرح الخمسينيات والستينيات من المؤمنين بدور المسرح ورسالته السسيوثقافية، وقدرته على التغيير والتعليم وكشف الحقائق، كانوا جميعا يتذمرون من الواقع المؤلم الذي وصل إليه المسرح، ومن هذا السقوط التراجيدي للواقع الثقافي... وهو ما عبر عنه كثير من المسرحيين العرب، وما أفصحت عنه النخب الثقافية العربية في عدد من المنتديات والملتقيات والمؤتمرات المسرحية والثقافية العربية.

وما أنتجته المطابع من دراسات وأبحاث وإصدارات يعكس بوضوح، وبصراحة، وعلنية طبيعة الأزمة الثقافية والمسرحية العربية وقتذاك.

د. نادر القنّة

أستاذ الدراما وعلوم المسرح - الكويت

من باب الإشارة سريعا فقط - وليس من باب الحصر - إلى بعض عناوين الإصدارات في الثقافة المسرحية العربية، التي وضعت يدها مباشرة، ومن غير مواربة على موطن العلة والداء في أزمة المسرح العربي وانتكاسته في تلك المرحلة، مثل:

1 - سقوط الأقنعة، للناقد جلال العشري، القاهرة، 1977.

2 - ازدهار وسقوط المسرح المصري، للناقد فاروق عبدالقادر، القاهرة، 1979.

3 - تخريب المسرح المصري في السبعينيات والثمانينيات، للناقد فؤاد دوارة، القاهرة 1989.

هذه العناوين وبصيغتها المباشرة كشفت عن جوانب من الأزمة الخانقة لمسرح السبعينيات والثمانينيات في مصر، إبان ما يعرف بهيمنة الثقافة الاستهلاكية الانفتاحية الباحثة عن الثراء الفاحش، تحت مظلة السطحية.

والحق يقال: إن النخبة النقدية في مصر كانت أكثر شجاعة من غيرها في الأقطار العربية في مواجهة هذه الأزمة، وكشف حقيقتها، وتبيان أبعادها.. حيث كتبت بضمير نقدي مرتاح عن إخفاقات وانكسارات المسرح المصري، رافضة ركوب موجة الاستهلاك ومسايرة التيار، ومبدأ البراجماتية والانتهازية الثقافية... مع الأخذ بعين الاعتبار أن الساحات النقدية العربية الأخرى لم تكن تعدم وجود اسم أو اسمين هنا أو هناك.. ولكن من دون أن تشكل تيارا نقديا مواجها كما كان الحال في مصر.

المسرح والأزمة الخانقة

يصعب علينا في دراسة مثل هذه أن نحيط بمختلف الرؤى النقدية المسرحية العربية التي شخصت واقع انهيار المسرح العربي في هذا القطر أو ذاك في سبعينيات وثمانينيات القرن الماضي.. غير أن الغيارى على هذا المسرح من نقاد ومؤلفين ومخرجين وممثلين قد أجمعوا على انهيار منظومته الاكسيولوجية في تلك المرحلة وعن عجزه عن أداء رسالته السسيوثقافية مثل المخرج المسرحي التونسي المنصف السويسي.

والحال هذه؛ كيف لمسرح عاجز عن إنقاذ نفسه من براثن الثورة الثقافية الاستهلاكية المضادة أن يمتلك ديناميكية وحرية ثقافة التغيير، وفعل التنوير، ونبض التنوير.. إنه، بلا شك، شكل من أشكال العبث، وضرب الودع في الحصى والرمل؟

فالمسرح العربي بدءا من هذه المرحلة، وفي ظل أنظمة سياسية لا تؤمن بدور الاستعداد لتوفير الرساميل اللازمة لإنقاذ الثقافة والمسرح.. راح - أي المسرح العربي - في غيبوبة فكرية وإنتاجية وفنية، ولم يعد بوسعه لا تغيير واقعه، ولا تغيير واقع ما يجاوره.. في الوقت الذي بدأ فيه مسرح الثقافة الاستهلاكية - التجاري في تغيير ثقافة الذائقة الجمالية نحو الأسوأ.. وضرب القوى الاجتماعية في خاصرتها البيداغوجية ومنظومتها الأخلاقية.

من هنا صار المسرح رهن إرادة القوى السياسية والاجتماعية الرجعية، التي لم تعد ترى فيه غير وسيلة من الوسائل التسلوية، شأنه في ذلك شأن كل ما يسلي، ويُقصي العقل عن معرفة الحقيقة، والاستكانة إلى إملاءات السلطة السياسية والثقافية، وإلى مهيمنات الفكر الميتافيزيقي... فعزف المسرح في غالب ما قدمه في تلك المرحلة عن طرح الأسئلة.. بل، لم يجد في الأصل أسئلة وطنية وقومية وكونية كبرى ينشغل بها، إلا من عروض تتسلل إلى النخب الثقافية على استحياء بين فترة وأخرى.. من دون أن يكون لهذه العروض أيضا مقدرة فعلية على ممارسة فعل المثاقفة، وإمكانية التغيير، والدفع نحو التثوير،

من دون الركون فقط عند مفاصل التأثير.

المسرح وحلم التغيير

تدريجيا، من عام إلى عام.. بدأت ثقافة الرفض والاحتجاج والتنوير والتغيير والتثوير تفقد مواقعها، ويتقلص دورها الهامشي في الأصل تحت ضغط مباشر من السلطات الثقافية المركزية التي تشجع على نشر الثقافة الاستهلاكية التسلوية المقاومة لكل أنماط الثقافة الأبيستمولوجية وتنويعاتها.

ففي تسعينيات القرن الماضي، وعلى رغم ما حدث من أزمة سياسية عربية خانقة على خلفية الثاني من أغسطس 1990 من انهيار وانقسام في المنظومة السياسية العربية، وما تركته حرب الخليج الثانية من تداعيات، وإصرار دولي على رفض سياسات الاحتلال والعدوان على الشعوب، والمطالبة بتحرير دولة الكويت وفق إجماع دولي.. فإن الثقافة العربية ومنها المسرح عجزت عن أن تنتقل من موقع رد الفعل إلى موقع الفعل، ومن الهامش إلى المركز، ومن حكم الطاعة إلى حكم المقاومة، ومن دور المتلقي إلى دور المرسل.. ليستمر الوضع هكذا في مجمله الإستاتيكي حتى مطلع الألفية الجديدة.. وأكثر إستاتيكية فأكثر حتى نهاية العقد الأول من الألفية الجديدة، ليشهد العالم العربي في بعض عواصمه تحولا جذريا وانقلابا في السلطة، والأيديولوجيا تحت رياح تغييرية غير عادية حملت مسمى الربيع العربي.. لتدب الروح من جديد في الثقافة المسرحية العربية، التي بدأت تبحث عن دور لها في صناعة الواقع الجديد، والمساهمة في إعادة اكتشافه.. في ضوء المتغيرات السسيوبوليتيكية، والسسيوثقافية، والأيديولوجية التي أفرزتها مرحلة الربيع.. فصارت ثقافة الرفض تحلق بأجنحتها في فضاء مسرح الشارع، ومسرح المصارحة والمكاشفة، والنقد والتبرم والمباشرة.

ذلك وضع لا يزال يتشكل، ولم يأخذ صيغته النهائية بعد، فالتصورات فيه كثيرة ومتعددة في أفكارها ومستوياتها.. كون المسرح ذاته لا يزال يحمل في أحشائه وعلى كاهله ثقل أربعة عقود من الإقصاء والتهميش.. والذائقة الجمالية لم تبرهن بعد، عما إذا كانت بحاجة إلى مسرح ثقافوي من نوع جديد، ديدنه ثقافة الرفض، والسؤال، والاحتجاج، والتغيير، والتثوير، وصولا إلى إمكانات فعلية لها علاقة بالتنوير.

ربما يكون ذلك هو حلم مسرح ما بعد الربيع العربي.. بما يحمل في داخله من ماكنزمات تعين على لعب دور جديد في حياة عربية جديدة، على رغم أن الناقد والباحث المسرحي العربي فؤاد دوارة له موقف مختلف عن ذلك سبق أن أعلنه في ثمانينيات القرن الماضي. حين اصطدم المسرح كقوى ثقافية مع الأنظمة كقوى سياسية فاعلة في المجتمعات العربية، حينما قال: «لم يحدث أن استطاع المسرح، في أي عصر، أن يؤلب شعبا على حكومته مهما كانت فاسدة، لأن العرض المسرحي عمل جماهيري علمي بطبيعته، ولم توجد السلطة التي بلغ بها الغباء إلى الدرجة التي تسمح بقيام منبر فعال كالمسرح بتأليب الناس ضدها.. أقصى ما يستطيعه الفنان المسرحي الثوري، وكل مسرحي أصيل هو ثوري بالضرورة، هو أن يسهم في توعية الجماهير بحقوقها وتعريفها بأعدائها ومستغليها، وفضح فسادهم، مع تثقيف المشاهدين والارتقاء بمستوى تذوقهم الفني، وهو في أثناء ذلك يدخل في حوار مع السلطة، يجاريها حينا ويخادعها حينا آخر، ويخضع لبطشها أحيانا».

التحول الثقافي.. التحول المسرحي

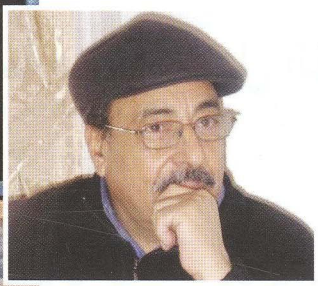
ضمن حركة التاريخ، يلاحظ أنه في عصر الثورات والهزات السياسية والمواجهات العسكرية، والتحولات الاجتماعية، والتقلبات الاقتصادية، والتناقضات الثقافية.. تنشط الفنون، ومن بينها المسرح في استيعاب وامتصاص الوقائع الكائنة، وهضمها وفق معالجات دراماتيكية مختلفة، وأساليب متنوعة، والعمل على إعادة إنتاجها أبيستمولوجيا وفق ثقافة غيرية تجنح للتجديد والتغيير، خاصة أن الوعي بالذات الفردية والجمعية لم يعد في حاضره كما كان في ماضيه. لذلك فإن ثقافة التغيير هنا، في ضوء الوعي الذاتي تفتح الباب واسعا أمام استقبال أي مفاهيم جديدة.. كما أن ثقافة التغيير، تعلن عن نفسها: ثورة نقيضة للأيديولوجيات العتيقة، وللطرز المفاهيمية البائدة التي تصبح في يوم وليلة من الكلاسيكيات، ومن إرث الزمن الماضي غير المرغوب فيه.. مع الأخذ بعين الاعتبار — والحديث لا يزال في إطار حركة التاريخ – أن التغيير هنا لا يعمل على إلغاء المفاهيم كليا، ولا يدمرها من جذورها.. إنما يصبح الهامشي مركزيا، والمركزي هامشيا ضمن انتقالات تحددها معايير وعناصر وظروف تاريخية واجتماعية متعددة. وهذا ما يؤكده فريدريك جيمسون في دراسته المهمة: «جماليات مجتمع المستهلك» وذلك في كتابه: «التحول الثقافي» كتابات مختارة في ما بعد الحداثة (1983 – 1998)، حيث يقول: «... كيف يضع مؤرخ أدبي وغيره فاصلا بين فترتين مختلفتين، لذا يجب أن نحدد أنفسنا هنا باقتراح أن الفواصل بين الفترات لا تعني تغيرات كاملة في المحتوى، ولكن إعادة بنية وهيكلة عدد من العناصر الموجودة بالفعل: عناصر كانت ثانوية أو هامشية في الفترة السابقة أو النظام السابق، وأصبحت الآن هي الرئيسية والمسيطرة بينما أصبحت العناصر التي كانت مسيطرة هامشية».

تبعا لهذا التطور فإن فريدريك جيمسون لا يؤكد مسألة التغيير المطلق، والنهائي، من أقصى اليمين إلى أقصى اليسار أو بالعكس بمعنى رفضه الكلي لمسألة التغيير القطبي وتفرده في المشهد الثقافي، كون المركزي يتجاور مع الهامشي، والهامشي يدور في فلك المركزي في ضوء سلسلة من التناقضات الأكسيولوجية الرامية إلى تغيير واقع الحال.. وهكذا دواليك. أليست القضية برمتها محكومة إلى ديناميكيات تاريخية؟

ضمن إطار هذه الفلسفة التي تضع التجربة الثقافية المسرحية في إطار ديناميكياتها التاريخية.. تبدو أمامنا أول ملحوظة عملية في مسوغات ثقافة التغيير، التي بعث بها مسرح ما بعد ثورة الربيع العربي.. هي الروح الانفعالية العالية في التعامل


مسرحية «أبو العريف»


نهال عنبر - مسرحية «شمس المحروسة»



المنصف السويسي



مسرحية «فتح عينك»

مع الوقائع والأحداث والمستجدات السياسية والاجتماعية والاقتصادية والثقافية.. سعيا إلى ردم الفجوة بين حرمان السنوات الماضية وأحلام السنوات المقبلة.. ما بين حالتي الجوع والشبع من دون ناظم ثقافي ممنهج تكمن الإشكالية.. إشكالية التغيير، والتعاطي مع ثقافة التغيير.

عودة إلى فواعل التغيير، وماهية المغير فإنه بوسعنا القول: عندما أشعل البوعزيزي في نفسه النار في تونس.. تعبيرا ذاتيا عن غضبه وسخطه من التعدي على أبسط حقوقه الاجتماعية والمواطنية والإنسانية.. أضاءت النيران المشتعلة في قلبه وكرامته وجسده النحيل إضاءتين على قدر كبير من الأهمية..

أولهما: ثورة الياسمين الغاضبة في تونس.. التي استلهمت حالة الغضب الذاتي «الفعل البوعزيزي» إلى فعل ثوري جماعي/شعبي تعبيرا عن غياب الديموقراطية والعدالة الاجتماعية، وتعبيرا عن القهر الذي يتعرض له المواطن هناك.. وكان من أبرز هذا الحراك الثوري الشعبي خلع نظام حكم «التجمع الدستوري الديموقراطي» عن السلطة.

وثانيهما: ثمة قبس من هذه الشعلة النيرانية حطت رحالها في المسرح التونسي، لتتوهج الخشبة بمشاعل فكرية جديدة تنشد التغيير، عبر قاطرة ثقافية ساقتها مضامين ثورة الياسمين.

فسريعا جرى التعاطي مع موضوعات ساخنة لها علاقة بالحرية والديموقراطية والعدالة الاجتماعية... كانت في ثقافة الزمن الماضي من الموضوعات المغيبة، وإن حضرت، فإنما تحضر على استحياء؛ في ظلال الترميز والفانتازية، والاستعارة الدرامية، واللعب على المادة التاريخية وفق مفهوم الإسقاط.

نيران البوعزيزي لم تتوقف عند حدود إطارها المفاهيمي المحلي، أو الوطني.. بل امتدت وشملت عواصم عربية مجاورة وبعيدة في القارة الأفريقية، والقارة الآسيوية.. لتأخذ هنا إطارا مفاهيميا جديدا، له بعدان أولهما إقليمي، وثانيهما قومي.

كانت شعلة البوعزيزي أشبه ما تكون بالشعلة الأولمبية التي تنتقل من عاصمة إلى أخرى.

كان من أبرز العواصم التي وصلتها هذه الشعلة القاهرة، حيث حول فيها شباب الثورة والتغيير من الباحثين عن الديموقراطية والعدالة الاجتماعية، ميدان التحرير إلى سلطة اجتماعية ثورية جديدة، فرضت إرادتها على جبروت السلطة السياسية.

في هذا الميدان، الذي اكتسب أهمية تاريخية وأخرى سياسية، وثالثة شعبية، وصار جزءا رئيسا من مكونات ثقافة الوعي السياسي عند الإنسان المصري في تاريخه المعاصر.. تمكنت الإرادة المصرية أن تؤسس عبر فضائه سلطة سياسية جديدة، وسلطة ثقافية مغايرة، وسلطة اجتماعية شعبية ثورية قادرة على ممارسة النقد وبناء فعل الرفض.

هنا في هذه الساحة، ظهر على عجل ـ وبشكل أقرب إلى العفوية، والارتجالية، وبإمكانات اقتصادية متواضعة جدا ـ فن جديد من فنون الفرجة الشعبية الارتجالية المتقاطع في كثير من جوانبه مع تكنيك مسرح الشارع.

كما يعد الخامس والعشرون من يناير فاصلا سياسيا في التاريخ السياسي المصري الحديث، فهو أيضا فاصل ثقافي في تاريخ الحركة الثقافية المصرية الحديثة.. في الاتجاه الأول سقط نظام حكم الفرد، كما سقط نظام الحزب الواحد.. وذهب الحزب الوطني. وفي الاتجاه الثاني انتقل فعل الثقافة الوطنية من حيز التهميش إلى المركز.. فمع صدام القوى الشعبية والاجتماعية والسياسية مع السلطة هناك.. تمرد المسرح على واقعه، وبدأ الفنانون الشبيبة من الهواة في إنتاج عروض مسرحية ترفع شعار التغيير، عبر تعاطيها لمقولات سياسية وثورية تعزز من مطالب القوى الشعبية للديموقراطية، والعدالة الاجتماعية، والتعدد الحزبي، وتوسيع رقعة الحرية، وذلك بتكاليف إنتاجية منخفضة وبجهود ذاتية خالصة.

من الناحية الفكرية نجح هذا المسرح في إسقاط هيمنة سلطة الفرد في كل مناحي الحياة، وأعلى من شأن السلطة الشعبية بوصفها القادرة على صناعة التغيير.. ونشر ثقافة التغيير. كما عزز من موضوع قهر الخوف في الذات البشرية التواقة إلى المشاركة في بناء التنمية الوطنية. علاوة على مطالبته بتذويب الطبقية ضمن نسيج وطني واحد لا يعترف بالفوارق العرقية والاجتماعية.. ومن الناحية الشكلية اختلف نمط العلاقة مع المتلقي، حيث صعد هذا المسرح من غايته في فتح حوار مباشر مع الذائقة الجمالية، وذلك ضمن تطوير أشكال فرجوية وفولكلورية وتراثية، عمادها الثراء البصري وكسر المسافة بين العرض المسرحي والمتلقي، رغبة بتحقيق المسافة الجمالية، وإنشاء حوار ارتجالي مجاور لحوار العرض المسرحي.. ومن أبرز هذه الأشكال: مسرح البرجولا، مسرح الشارع، المسرح الارتجالي، المسرح الاحتفالي، مسرح البانتوميم، مسرح التعبير الحركي.. بجانب الاحتفاء بتظاهرات مسرحية أخرى مثل: مسرح المونودراما، مسرح الديودراما، مسرح العرائس، المسرح النسوي، وغيرها من الأشكال والأنماط المسرحية التقليدية والمتأوربة والتجريبية فرضتها طبيعة المرحلة. والإمكانات الإنتاجية واقتصاديات العمل، وخبرة الفنانين المشاركين في هذه التجارب والعروض.

في هذه المساحة نشير إلى بعض العروض المسرحية التي حملت في جوانبها الفنية ملامح تجديد الرؤية البصرية لمسرح ما بعد ثورة الربيع العربي: مسرحية البرجولا العرائسية «فتح عينك تاكل ملبن» التي تناقش موضوع الثورة في قالب فني غير معقد، للفنانة رانيا رفعت، مسرحية «أبو العريف» لجماعة المحروسة للمسرح المصري، حيث عالجت واقعا يكون الحاكم فيه وبالا على البلاد، ويضيق الشعب به، ويسعى إلى تغييره، وهي من تأليف عبدالمنعم عبدالقادر وإخراج حسن الوزير. مسرحية شمس المحروسة لفرقة المسرح القومي للأطفال، التي استلهمت الثقافة الإيجتولوجية لمناقشة قضية الدكتاتور الذي يكره الحوار مع الآخر، وهي من تأليف بيومي قنديل، وإخراج د. محمد عبدالمعطي.. مسرحية عودة الفلاح الفصيح، لفرقة مسرح الشارع بالسويس، وهي تستند أيضا إلى مرجعية فرعونية، وقد جمعت بين فن الأداء والغناء الجماعي والاشتغال على الاستعراض وتوظيف الألعاب الإلكترونية، وقد ناقشت قضية الحرية والدعوة إلى عدم عسكرة نظام الدولة وضرورة تحقيق أهداف الثورة، وهي من تأليف أحمد أبوسمرة وإخراج محمد الجنايني.

وفي الإطار نفسه عالجت فرقة فرسان الشرق الأوسط مسرحية بهية من تأليف نجيب سرور وإخراج كريمة بدير، حيث تناولت قضية الظلم برؤية بصرية متجددة عمادها التعبير الحركي.

بوسعنا أن نشير هنا إلى واحدة من أهم التظاهرات المسرحية التي أفرزها مسرح ما بعد الربيع العربي، وهو مهرجان «ربيع المسرح السكندري» الذي ولد من رحم الثورة المصرية، حيث غلبت على عروضه الفرجة البصرية الجديدة، والدعوة إلى بناء مجتمع ما بعد الثورة، ففي دورته الأولى التي عقدت في أبريل 2012، شارك سبعة عشر عرضا في المهرجان من أبرزها: تحت التهديد من إخراج محمد مكي، بانوراما مصرية من إخراج محمد مجدي، محاكمة رئيس لأحمد جابر، قنابل مسيلة للحرية لأحمد سمير.

موازاة فنية إبداعية تصاحب العمل الفني وتُعبر عنه

الموسيقى التصويرية.. فنيات وجماليات

الموسيقى التصويرية مجال صعب يختلف عن التلحين، وهي لا تقتصر على مصاحبة عرض العمل السينمائي بتزامنها مع مشاهده، وإنما هي موازاة إبداعية فنية فاعلة تنزع إلى بناء وتشكيل الصورة من حيث استخدامها للتطابق والتضاد، أو حملها للمعاني السطحية أو العميقة فتحدث في نفوسنا آثارا أخرى عبر الآثار الشكلية لها، هي فن قائم بذاته يخلق عن تزاوج الدراما (السينما خاصة) مع الموسيقى الخالصة لينتج فن الموسيقى التصويرية كامتداد طبيعي للسيمفونية الكلاسيكية وأعمال الأوركسترا. وتختلف الموسيقى التصويرية عن الموسيقى الخالصة بمظاهر عدة، منها أنها ذات بعد درامي بسبب طبيعتها التي فرضت عليها أن تكون مصاحبة أو خلفية لأحداث درامية سينمائية كانت أم تلفزيونية تنفصل عن أغاني الفيلم أو المسلسل كفن يقف بين التلحين والتوزيع، بين الميلودي، أي اللحن الذي يرافق الأغنية والموسيقى البحتة، بين التجريد والتشخيص حاملة مسؤولية الأذن والعين، فتضع شريط السينما على أصابع البيانو وأوتار العود وقوس الكمان لنرى النغمة ونسمع الصورة !بينما المشاهد تتحرك صعودا وهبوطا – على السلم الموسيقي في توافق وانضباط، لا تحتاج إلى موسيقار جيد فحسب، بل وناضج فنيا وإنسانيا، لديه رؤية وتفكير موسيقي وقادر على هضم واستيعاب الدراما والتعبير عنها والإضافة إليها بموسيقى تعبر عن الأحداث من دون أن تفصلك أو تربكك، فتضيف للدراما أبعادا أخرى.

محمد محمود فايد
باحث موسيقي -مصر

عادة تقسم موسيقى الفيلم إلى عدد من المقطوعات طبقا للأحداث، أهمها مقطع التيمة الرئيسية للموضوع Theme، وهي تمثل موسيقى بداية الفيلم، وتقدم الرؤية والموضوع الأساسي لموسيقى الفيلم، وعادة ما تتكرر داخل المشاهد بتلوينها النغمي نفسه، أو كتنويعات بآلات وتوزيعات أخرى قد تظهر كعزف منفرد صولو، أو كونشيرتو. وهناك مقطع النهاية، ويخصص عند عرض كاست الفيلم أو مع اقتراب نهايته، كما تعد مقاطع موسيقية خاصة للأحداث أو المشاهد الرئيسية كالمعارك الحربية، أو مشاهد الميتامورفيسيس أو التحولات (في أفلام الرعب تحديدا)، وكلها تتفرع عادة من مقطوعة التيمة. وتستخدم الموسيقى للقضاء على فترات الصمت غير المعبرة أو للتعبير عن حالة نفسية أو حسية، ولكي تكون الموسيقى ذات قيمة فنية وجمالية في الفيلم ينبغي عدم الإكثار منها لما لها من تأثير في سمع وعاطفة المشاهد. لذلك ينبغي الانتباه عند استخدامها، أما من يستخدمون موسيقى جاهزة إنما يسيئون لأفلامهم لأنها لا يمكن أن تتوافق مع مضامينها، فتبقى مجرد صوت يسرق الانتباه ويبعده عن الصورة. فالموسيقى بقدر أهميتها للفيلم هي خطرة إذا لم يحسن استخدامها كقيمة موسيقية أو كقيمة صوتية، وأن تكون محسوسة أكثر منها مسموعة. وبشكل عام توضع الموسيقى التصويرية بعد قراءة السيناريو بعمق ومعايشته ومشاهدته بعد التصوير والمونتاج، حتى يستطيع المبدع الموسيقي، الانفعال بالفليم والإحساس به ليصنع موسيقاه المناسبة بعد مناقشات مستفيضة مع المخرج عن المواضع الضرورية للتعبير بالموسيقى. فمنذ الخمسينيات من القرن الماضي أضحت الموسيقى التصويرية مطلبا أساسيا يهتم به الجمهور. فلم يعد الأمر مجرد معزوفات عشوائية أو مقطوعات كلاسيكية بل غدا ألحانا مدروسة تربط بين الصورة والمشاهد بعلاقة وثيقة متكاملة.

الإعداد الموسيقي

حتى اليوم لا يمكن القول إن الحركة الفنية العربية وضعت الموسيقى التصويرية حيث تستحق من الحفاوة والتكريم، بل إن خلطا لا يزال قائما بين الموسيقى التصويرية كأداء درامي موسيقي يصعب فصله عن المشهد المرئي والموسيقى المصاحبة كموسيقى ذات صلة بالمشهد الذي تصاحبه، لكنها ليست جزءا منه، كما يجري الخلط بين الموسيقى التصويرية والمؤثرات الصوتية، وهي الأصوات التي تعبر عن واقع المشهد وطبيعته كالضجيج أو الضوضاء وأصوات القطارات والآلات وسقوط المطر والحريق.. الخ. ولا شك في أن هناك تداخلا – بالضرورة – بين الموسيقى التصويرية والمصاحبة والمؤثرات، ويمكن لمؤلف الموسيقى

أن يستعين بمقطوعات شعبية أو كلاسيكية، أو أغنيات شائعة، كما يمكنه الاستعانة بمؤثرات صوتية فيدمج كل ذلك في موسيقاه التصويرية من خلال رؤيته الفنية، لكن لا الموسيقى المصاحبة ولا المؤثرات وحدها تصنع موسيقى تصويرية كما يتصور البعض، وكما نقرأ أحيانا اسم شخص ما باعتباره مؤلف الموسيقى التصويرية ثم نكتشف أنها مقاطع من سيمفونية أو أعمال موسيقية معروفة، وأنه في الواقع لم يؤلف شيئا أو أنه ولف بمعنى أنه جمع نتفا موسيقية وألحقها بمشاهد الفيلم. وهو عمل يمكن تسميته بالإعداد الموسيقي ذلك المصطلح الذي نقرأه أحيانا على المسلسلات. أما الموسيقى التصويرية فموضوع آخر، ويرى الموسيقار عمر خيرت أن أساس الجملة الموسيقية لا يتعدي 15 ثانية وعليها تبنى موسيقى الفيلم، فالسينما أمتع الأنواع للمؤلف الموسيقي لأنها تستوعب أفكاره الموسيقية، الكاميرا السينمائية تعطي طبيعة للأشياء أكثر من كاميرا الفيديو التي قلما تصور مشاهد طبيعية مفتوحة، أو تعتمد على التصوير الخارجي.

عصر من الإبداع

نظرة ثاقبة إلى تاريخ الموسيقى التصويرية تؤكد أنها لم تكن كما نعرفها اليوم تعبر عن المواقف الدرامية والرومانسية والكوميدية، بل مرت بمشكلات عديدة، كانت صناعة السينما بداية تفتقر إلى ماديات وتقنيات وفنيات التسجيل الصوتي، فلضمان صوت جيد ونقي سجل محمد عبدالوهاب مثلا فيلم الوردة البيضاء في باريس، وكان طبيعيا أن تغري أرباحه الضخمة آخرين بإدخال تكنولوجيا التجويد الصوتي في أوروبا. أدرك السينمائيون الأوائل أهمية الموسيقى التصويرية لكنها كانت موسيقى حية تعزفها فرقة أثناء العرض حيث يبدأ تاريخ موسيقى الأفلام العام 1889 عندما طلب إميل رينو بالمسرح البصري لمتحف جريفان - من جاستون يولان عمل موسيقى خاصة لتصاحب عروض الصور المتحركة. وكان هذا الديكور الصوتي يعزف من البيانو، وكان على العازف أن يتتبع بدقة سير الصور لكي يوافق زمن حدوث موسيقاه مع سيرها، وكان هذا أيضا ما يحدث في دور عرض السينما المصرية أيام



الأفلام الصامتة حتى العام 1926 عندما تحولت السينما إلى ناطقة لأول مرة بمصر. وقد بذلت بعض دور العرض من الطلائع جهودا مشكورة لرفع المستوى الفني للعرض، فاستعانت بأمهر قادة الأوركسترا لقيادة منتخبات موسيقية عالمية لباخ وسترافنسكي العام 1921 كتبت لأول مرة موسيقى من إبداع ماريوس فرانسوا مطابقة تماما لزمن أحداث فيلم إيلدورادو لمارسيل هيربييه العام 1928 عن استعمال الموسيقى التصويرية. ولأن الموسيقى التصويرية تتطلب دقة عالية في التوقيت كي تتزامن مع المشهد السينمائي والحوار إضافة إلى موهبة التأليف الموسيقي، فقد واجهت كبار الموسيقيين في أواسط الثلاثينيات من القرن الماضي صعوبات عرفوا كيف يتغلبون عليها لتصبح الموسيقى جزءا أساسيا من مقومات الفيلم في هوليوود، حيث وجد المؤلف نفسه ملزما بإخضاع ألحانه لفترات زمنية بالغة الدقة للتماشى مع الصورة، إضافة إلى إخضاعها لمقتضيات حبكة القصة وتفاصيل شريط الصوت، بما فيه من حوار ومؤثرات. وكان طبيعيا أن يتواصل ويزداد الاهتمام بالموسيقى التصويرية في أوروبا وأمريكا بعد أن أصبحت السينما ناطقة واكتشفت تقنية تسجيل الصوت على الشريط السينمائي، وتعبيرا عن هذا الاهتمام خصصت هوليوود إحدى جوائز الأوسكار السنوية للموسيقى. بفضل ذلك حقق الموسيقيون قفزات إبداعية كبرى منها إبداعات هيرغو فريد هوفر الذي استحدث العام 1952 نمطا جديدا في فيلم قطار الظهر، فجاءت المقدمة الموسيقية عبارة عن أغنية ملائمة للعصر الذي تقع فيه أحداثه ثم ظلت الأغنية تتردد طوال الفيلم، وكما استعانت هوليوود بكبار الروائيين لأفلامها استعانت أيضا بكبار المؤلفين الموسيقيين. ويحتفظ لنا تاريخ السينما بلائحة طويلة لمبدعين كثيرين، فمع تزايد الوعي الشعبي بالسينما تزايد معه الاهتمام بصناع الصورة السينمائية، وأصبح المؤلف الموسيقي داخل بؤرة الاهتمام. وهناك العديد من الإبداعات العالمية والعربية لبعض الرموز والرواد، وفي السنوات الأخيرة برز جون ويليامز (1932م -....) قائد اوركسترا بوسطة، استطاع خلال ستة عقود وضع أشهر موسيقى تصويرية في تاريخ هوليوود منها افلام : حرب النجوم - سوبر مان - وحيد في المنزل - الأجزاء الثلاثة الأولى من هاري بوتر - ومعظم أفلام المخرج ستغني سبلبيرج خاصة روائعه : انديانا جوتر - أي تي - الفك المفترس - الحديثة الجوارسية - قائمة شندلر - حصل ويليامز على 5 جوائز أوسكار و 4 جوائز من جولدن جلوب و 21 جائزة من جرامي، كما رشح لإحدى وعشرين جائزة من جولدن جلوب و 59 جائزة من جرامي وجائزتين من مهرجان ايمي، كما نال 4 جوائز من الأكاديمية البريطانية

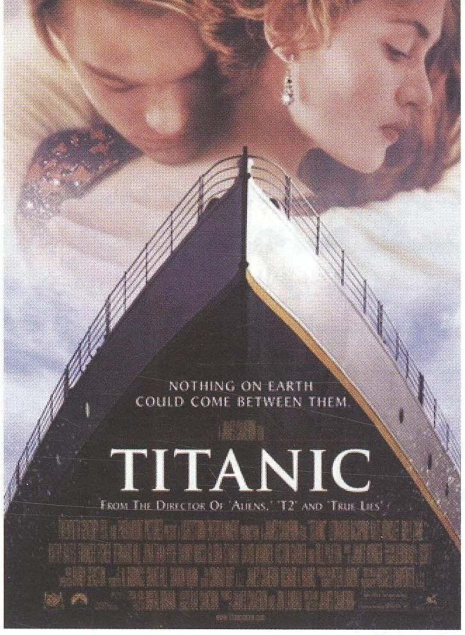


لفنون السينما مع 45 ترشيحا للاوسكار، وهو الأكثر ترشيحا من المبدعين الأحياء، ويعد مع الملحن الفريد نيومان ثان أكثر شخص يرشح في تاريخ أكاديمية السينما الأمريكية بعد والت ديزني. ويمكن وصف بصمته الموسيقية وأسلوبه كشكل من الرومانسية الجديدة المستوحاة من تراث الموسيقى الأوركسترإلية خاصة موسيقي فاجنر ومفهومه عن Leitmotif، والموضوع الموسيقي المتكرر الذي ينقل إيحاء معين والتي ألهمت أيضا سابقيه من المبدعين، وتعتبر موسيقى الفك المفترس قطعة كلاسيكية من التسويق ملازمة للإخطار حصل بها على جائزة الأوسكار في الفيلم الملحمي حرب النجوم ـ (1977) أبدع سيمفونية ضخمة على نمط الموسيقار ريتشارد شتراوس وملحني العصر الذهبي لهوليوود كإيرين ولفحانج وماكس شتاينر واضع موسيقى ذهب مع الريح التي اشتهرت عالميا وحصل بها على أوسكار أفضل موسيقي، كما اختيرت العام 2005 من قبل معهد الفيلم الأمريكي كأعظم موسيقى لفيلم أمريكي على مر العصور، أبدع أيضا موسيقى أفلام : سوبر مان - أمبراطورية الشمس - وبعض أفلام الخيال العلمي والتراجيديا والكوميديا والميكودراما الشرقية يوميات فتاة الجيشا 2005، وحصلت موسيقاه على جائزتي أوسكار وجرامي، في الألفية الجديدة بلغت إبداعاته السينمائية 109 موسيقي تصويرية فحصل على الأوسكار عن صائد الغزلان وأبدع موسيقى دراكيولا و أكاديمية الشرطة و جي. اف. كي و سبع سنوات في التبت والوطني لميل جيبسون، كما لحن موسيقى حفل الافتتاح لأربع دورات أولمبية، منها أولمبياد لوس أنجلوس العام، 84 وعزف موسيقى فيلم الوطني عقب فوز باراك أوباما برئاسة أمريكا.

ويعتبر المبدع الألماني هانز زيمر أبرز مؤلفي الموسيقى التصويرية الحديثة، حيث تجمع تجربته الفريدة ما تفرق من تجارب غيره ودمجها أوركستراليا إلكترونيا. أنشأ إستديو للتسجيلات بلندن بالاشتراك مع المبدع الموسيقي ستانلي

مايرز، وهو المكان الذي شهد تجارب عديدة في مزج الصوت الأوركسترالي إلى التقليدي بالموسيقى الإلكترونية الحديثة، العام86 تعاون مع الموسيقار الأمريكي ديفيد بايرون والياباني ريوتيي ساماكوتو في إنجاز موسيقى الأمبراطور الأخير، ففاز بأوسكار أحسن موسيقى. أحدث رجل المطل تحولا في مسيرة زيمر حيث أسعفه منحاه التقني في ابتكار نغمات الطبول المعدنية حيث ألهبت التكنولوجيا خياله بعد دخولها عالم الفن لتتكشف أمام عيني المبدع رؤي جديدة مثيرة تدفعه إلى مزيد من الإبداع.

توالت إبداعات زيمر وامتدت شهرته فشارك في فيلم الأسد الملك إنتاج والت ديزني العام، 94 والعديد من الأفلام التي تميزت خاصة بوفائه لاختياراته الإلكترونية، ليصبح مع بداية الألفية الثانية من أفضل مبدعي الموسيقى التصويرية عالميا، حيث وضع ألحانا ستحتفظ بها الذاكرة السينمائية في أفلام المصارع - هانيبال العام 2001 بيرل هاربور - الساموراي الأخير الفائز بجائزة الجولدن غلوب - قراصنة الكاريبي وشيفرة دافينش العام 2006 - فارس الظلام ثالث أعلى نسبة إيرادات في التاريخ، فالموسيقى التصويرية تعمل علي الإضافة إلى الفيلم وتزويده - مناخيا - ببعد فني يغنيه ويعلق عليه، وأحيانا يصحح مساره وقد يتولى قيادته وتتولى الموسيقى بناء ديمومته الزمنية. وتميز جيمس هورن الحاصل على جائزتي أوسكار أفضل موسيقى وأفضل لحن لأغنية تيتانك بالمزج عناصر الكورال والموسيقى الإلكترونية في العديد من إبداعاته وتوظيفه المتكرر للموسيقى السلتية (التقليدية والشعبية. الشعوب السلتية التي سكنت أوروبا منذ 1200 عام ق.م) بعد حصوله على الماجستير عمل في معهد الفيلم الأمريكي منذ السبعينيات من القرن



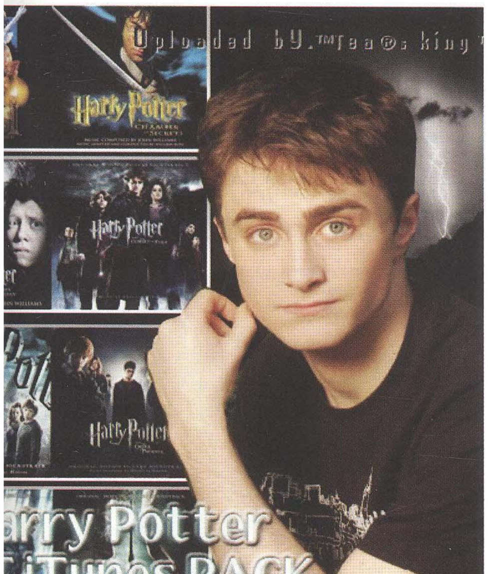
الماضي، فلفت أنظار هوليوود بإبداعاته رحلة النجوم 82 العرباء 76 ويللو 88 وحقل الأحلام 89، كما ابدع في موسيقاه للطفل، أبدع أيضا موسيقى قلب شجاع 95 وأبوللو 13 والفدية ولاقت نجاحا جماهيريا ونقديا، لكن أعظم نجاح حققه كان عام 97 بموسيقي تيتانك، وأصبح ألبومها من الأكثر مبيعا في التاريخ 24 مليون نسخة والثالث بعد ألبوم الحارس الشخصي (37 مليون نسخة) وحمى ليلة السبت (40 مليون نسخة). العام 98 حصل على أوسكار أفضل موسيقى وأغنية عن تيتانك (قلبي سيستمر) لسيلين ديون اضافة لـ 3 جوائز جرامي وجائزتين من مهرجان جولدن جلوب بعدما أبدع وأنتج أعمالا كبيرة كموسيقى أفلاك العاصفة الكاملة - العقل الجميل - قناع زورو - أسطورة زورو - طروادة. أبدع د. هاورد شور موسيقى أفلام حققت العديد من الجوائز، وتصدرت شباك التذاكر مثل: صمت الحملان - الطيار - عصابات نيويورك - ولرؤيته الفنية الخارقة منح الدكتوراه الفخرية من جامعة يورك بتورنتو، وحصل على جائزة جرامي ثلاث مرات، اثنتان منها عن فيلم سيد الخواتم بجزأيه، وجائزة جولدن العام 2003 و 2004 عن الجزء الثالث وسيد الخواتم في سيمفونية من 6 حركات.

أما جيري جولد سميث فتعاون مع أسماء هوليوود كبيرة مثل روبرت وايس في فقاعات الرمال ورمان بولانسكي في الحي الصيني، وستيفن سبلبيرج في بوليتز جست وريدلي سكوت في الغريب والأسطورة، لكن التعاون الأكثر تميزا كان مع المخرج فرانكلين جي شافينر، موسيقى أفلام : كوكب القرود - باتون - بابيلون.

أبدع أيضا العديد من الوسيقى المتقنة لأفلام الحرب مثل: ماكس الأزرق وأفلام الأكشن مثل امبوز الدم الأول والموسيقى الشعبية كما في غريزة أساسية والكوميديا الأسرية مشكلة مع الملائكة، وأفلام الخيال العلمي النداء الكلي لشوار زينجر و الغريب و ستار تريك بأجزائه الخمسة. ولغزارة إبداعه يعتقد أنه الموسيقار الوحيد لأفلام السينما،

فنالت تسعة ترشيحات في جولدن جلوب وستة ترشيحات في جرامي و 7 لجوائز إيمي مع ست جوائز منها. أبدع أكثر من 200 مقطع صوتي للسينما، ورشح للأوسكار 18 مرة حصل عليها مرة واحدة فقط.

عربيا يعتبر محمد حسن الشجاعي أول واضعي الموسيقى التصويرية المتقنة لأفلام نجيب الريحاني وأم كلثوم، ولعب دورا أساسيا في تشجيع كثير من المبدعين وتسجيل إبداعاتهم كمستشار فني للإذاعة المصرية، وشارك إبراهيم حجاج بموسيقاه التصويرية لنصف قرن لأفلام : النداهة - الآنسة 0 حنفي - ابن النيل - السندباد - زينب - سفير جهنم - حصل لأربع مرات على الجائزة الأولى بأفلام: الملاك الصغير - زائر الفجر - البوسطجي - عيون لا تنام - وكتب عبدالحليم نويرة موسيقي 100 فيلم تقريبا منها: الماضي المجهول - عنتر وعبلة - وعلى رغم أن أندريا رايدر أرمني الأصل مثل فؤاد كرابيت بانوسيان (فؤاد الظاهري) فإنهما فهما الذوق العربي وعبرا عنه، وشارك أندريا بموسيقاه في مهرجانات عالمية في برشلونة وأثينا وطوكيو، أشهر إبداعاته: دعاء الكروان - اللص والكلاب - ويعتبر الظاهري أحد أهم الأعلام إن لم يكن أهمها على الإطلاق بإبداعه موسيقى أكثر من 350 فيلما منها: القاهرة 30 - أنا حرة - الفتوة - النمرود - بين السما والأرض، والعديد من موسيقى المسلسلات والمسرحيات. وفاز بالعديد من الجوائز عن موسيقى أفلام رد قلبي - الزوجة الثانية - أميرة حبي أنا - طائر الليل الحزين - الرجل الذي فقد ذاكرته مرتين. وتميزت إبداعاته بطابع شرقي أصيل، فقد أفاد من دراساته في الموسيقى العالمية، وأحسن توظيفها لخدمة الموسيقى العربية المعاصرة تتلمذ عليه علي إسماعيل الذي أبدع موسيقى 250 فيلما منها: الأيدي الناعمة







- غرام في الكرنك - أبي فوق الشجرة - وحصل على الجائزة الأولى عن موسيقي أفلام: إجازة نصف السنة - الأرض - العصفور - حكايتي مع الزمان، وعلى جائزة الدولة التشجيعية والتقديرية عن مجمل إبداعاته في الموسيقى التصويرية. وقد منحت لاسمه العام 75.

وتميزت موسيقى عطية شرارة بالسلاسة والتاثر بروح الموسيقى العربية وتكنيكه كعازف كمان مما جعل إبداعاته ذات طابع خاص ومتميز، فصانع موسيقى 15 فيلما منها: سمارة - ابن حميدو، وكتب شعبان ابو السعد موسيقي أفلام : وراء الشمس - أمهات في المنفي - سلطانة الطرب - الشيماء وغيرها من أفلام ومسلسلات، زار معظم دول العالم قائدا للأوركسترا كما عمل في الكويت رئيسا لقسم التأليف الموسيقي بالمعهد العالي للموسيقى، وقاد العديد من الأعمال الفنية الكويتية أبرزها أوبرت ميلاد أمة أول عمل فني مسرحي بمشاركة محمود ياسين - سميحة أيوب - عبدالله غيث - سعاد عبدالله - حياة الفهد - منصور المنصور - غانم الصالح. كما اكتشف بعض المواهب الغنائية (نبيل شعيل - عبدالله الرويشد). عمل أيضا ميشيل المصري عازفا للكمان بفرقة موسيقى إذاعة الكويت، وكتب موسيقى أكثر من 15 فيلما منها: الغيرة القاتلة - لمن تشرق الشمس - عنبر الموت - و27 مسلسلا أشهرها: ليإلي الحلمية. ويمتاز أسلوبه بالجملة البسيطة الجميلة مع استخدام آلات شعبية مع الأوركسترا إضافة إلى تجميعاته الابتكارية للآلات المختلفة.

أما موسيقى هاني شنودة فتمزج بين الموسيقى الإلكترونية والغربية والعربية في أفلام منها المشوه - المولد - عصابة حمادة وتوتو والعديد من المسلسلات.

وكان لجمال سلامة نشاط كبير في الموسيقى السينمائية وحصل على عدة جوائز ولموهبة عمار الشريعي المبكرة تعلم البيانو في السادسة من عمره والاكورديون في العاشرة، والعود والنوتة في الرابعة عشرة والاورج الكهربائي بعد الجامعة. واتجه إلى تأليف موسيقى مسلسلات الايم - رافت الهجان - دموع في عيون وقحة، وأفلام : الشك يا حبيبي - أحلام هند وكاميليا وغيرهما، حصل على جائزتين عن موسيقى فيلم البريء لأحمد زكي من فلنسيا والبداية من سويسرا.

أدخل تعديلات ابتكارية على الآلات الإلكترونية تتناسب مع المقامات العربية، واستنبط منها تونا جديدا، كما ابتكر إيقاعات جديدة وأنتج برنامج Good feel الذي يقدم نوتة موسيقية للمكفوفين، فتناولته دوائر المعارف الموسيقية ورسائل الماجستير والدكتوراه، وحصل على العديد من الجوائز. ومن ينسى موسيقى فيلم البريء من خلال موسيقى عميقة عبرت عن صرخات أحمد زكي، فخدمت أغنية الدم موضوع الفيلم بتكرارها واختصارها بكل براعة واقتدار وقدمت معاني كبيرة عبر عنها، وألهب مشاعرنا بموسيقى مسلسل رأفت الهجان. وفي موسيقى فيلم حليم أبدع في تعبيره عن أسطورة عبد الحليم حافظ بـ 17 مقطوعة مدتها من دقيقة إلى أربع موزعة أوركستراليا لتغطي مساحة أكثر عمقا في التعبير الدرامي وإثرائه بتنويعات على ألحان شهيرة لحليم وظفت دراميا بشكل إبداعي، وليست مجرد إعادة توزيع.

أما هاني مهنا فكتب موسيقى العديد من المسلسلات والأفلام والمسرحيات. وبلغت موسيقى مسلسل الدوامة العام 73 من النجاح أنها كانت تطلب في الحفلات. ووضع موسيقى أفلام : بريق عينيك - زوج تحت الطلب - البيه البواب - وغيرها، ومن المسلسلات : إني راحلة - الزوجة أول من يعلم. ولعل أشهر الموسيقيين التصويريين عمر خيرت، فبدايته كموسيقي تصويري مع فيلم ليلة القبض علي فاطمة، واستخدام فيه بعض عناصر الموسيقى البورسعيدية وآلة السمسمة بعدها كتب موسيقى أفلام : إعدام ميت - امرأة مطلقة - الخادمة - وغيرها. كما كتب موسيقى بعض المسلسلات، وحصل علي العديد من الجوائز. وقدمت بعض إبداعاته في الإذاعات العالمية. ولراجح داود موسيقى بعض الأفلام ولمصطفى ناجي موسيقى أفلام : التخشيبة - أيوب، وأجزاء من مسلسل محمد رسول الله. أما المبدع ياسر عبدالرحمن فله موسيقى مسلسل الوصية وفيلم المواطن المصري ولإبداعاته العديدة اختير ليكون موضوع بحث مرجعي يدرس في المعاهد الموسيقية المتخصصة. والبحث عنوانه فاعلية آلة الفيولنية في دراما المسلسلات كرم العام 2005 من مهرجان الموسيقى العربية، وحصل على العديد من الجوائز



عن موسيقى أفلام : الأمبراطور - الباشا - الطريق إلى إيلات - أيام السادات - ناصر 56 ومسلسل الليل وآخره - حصل على تميمة الإبداع كأحسن مؤلف موسيقي (2003)، وجائزة الإبداع الذهبية وجوائز استفتاءات قناة النيل للدراما وإذاعة الشرق الأوسط (2000، 2002، 2004، 2005) لإبداعاته المتميزة.

ويعد عمر خيرت وعمار الشريعي وإلياس الرحباني - الذي سبقهما بقليل، وياسر عبدالرحمن - الذي تلاهما بقليل - أبرز الأسماء المعاصرة في الموسيقى التصويرية، بل أبرز أبناء الجيل الأول الذي مارس هذا الفن بعد أن اتضحت أبعاده. لذلك فكلام عمر خيرت عن جهوده في حل مشكلة التزامن وكأنه يعيد اختراع العجلة، وكلامه عن عدم وجود منهج لدراسة الموسيقى التصويرية في الكونسرفتوار يجعلنا ندرك كم تأخرنا - ومازلنا - عن السير في هذا الفن بخطى منهجية، يقول د. الهامي حسن في كتابه تاريخ السينما المصرية: ظلت مشكلات التقنية والميزانية تقف حائلا دون ظهور فن الموسيقى التصويرية كما تعرفه الآن، وظلت مشكلة التزامن على وجه التدقيق تشكل هاجسا ملحا بالنسبة للمبدعين وبالنسبة لعلاقة الموسيقى بالسينما عامة، في العام 30 قامت الفنانة بهجية حافظ بتأليف 12 مقطوعة موسيقية سجلتها على أسطوانات لتصاحب عرض الفيلم الصامت زينب. وتمثل هذه المقطوعات أقوى ظهور للموسيقى المصاحبة في عصر السينما الصامتة، ولا شك في أنها ضمنت لصاحبتها مكانا ومكانة بين الرواد، لكن لا يمكن اعتبار هذه المقطوعات، لأسباب فنية وتقنية، موسيقى تصويرية وإن كانت ارهاصة حينها، كما لا يمكن أن تعد أغاني نادرة في أنشودة الفؤاد ولا أغاني محمد عبدالوهاب في الوردة البيضاء موسيقى تصويرية، ففكرة وضع موسيقى للفيلم لم تكن واردة أساسا في تلك الفترة التي شهدت بداية ظهور الفيلم الناطق، ذلك أن عملية تسجيل الصوت كانت مجهدة جدا ومكلفة للغاية.

ظهرت في مدينة شفشاون التي كانت قلعة للجهاد وحافظة للإرث الأندلسي

الحضرة الشفشاونية .. فن نسائي بنكهة صوفية



تتميز مدينة شفشاون عن سائر مدن المغرب بخصوصيات ثقافية وحضارية تصنع تفردها، فإلى كونها ظلت دائمة قلعة للجهاد والمحافظة على الإرث الأندلسي الإسلامي، جعلتها تكون أقرب لزاوية روحية مفتوحة، زادتها مناعة الجبال وروعة الطبيعة سحرا، فشفشاون ظلت دائما قبلة لطلاب العلم وحفظة القرآن، ومزارا لرجال الصوفية.
ازدهرت الصوفية في المغرب منذ الفتح الإسلامي ووصول رجال التصوف الأوائل، وقد استقطبت شفشاون باعتبارها معبرا للجيوش الإسلامية العديد من التابعين وكبار المتصوفة، وتجذرت في المدينة طقوس صوفية اختصت بها وميزتها عن غيرها من مدن المغرب. وتبقى الحضرة الشفشاونية من الألوان الموسيقية الروحية التي اختصت بها النساء في شفشاون، وتحولت مع توالي السنين والقرون إلى فولكلور محلي متفرد، يحضر بها ذكر الله ومدح النبي المصطفى عليه الصلاة والسلام، والتوسل إلى الله بصيغة أذكار وأوراد وأشعار مصاحبة لعزف وقور على آلات إيقاعية مما يزيد من الرهبة الإيمانية للحضرة.

إسماعيل الشاوني
ناقد وباحث - المغرب

شفشاون المدينة الصغيرة التي تقع في أقصى الشمال الغربي للمغرب، تأسست في القرن الخامس عشر، وقد شهدت عبر تاريخها العديد من الأحداث التاريخية والسياسية المهمة التي غيرت وجه التاريخ في المنطقة ككل، لكنها ظلت طيلة عمرها الذي تجاوز أربعمائة سنة محافظة على إرثها التاريخي الغني والمتنوع، والذي انطبع في الغالب بطابع روحي، كان يوغل في المغالاة في أحايين كثيرة، لكنه لم يخرج عن سياقات صوفية تفسر الاحتكاك المتواصل بين مختلف الطرائق والزوايا المنتشرة بكثرة في المدينة والإقليم، وقد استطاعت شفشاون أن تظل دائما تمتلك قدرة فائقة على استقطاب الجديد والمتميز، وبل تخلق جديدها وتميزها، ولربما يعد فن الحضرة الشفشاونية من أبرز أوجه تفرد هذه المدينة الساحرة.

تعريف الحضرة

الحضرة مصطلح صوفي بامتياز، يطلق على مجالس الذكر الجماعية التي يؤديها أتباع/مريدو طريقة صوفية معينة بقيادة شيخ، قصد الوصول إلى لحظة الصفاء وتحقيق اتصال قلب الذاكر/الحاضر مع الله. والحضرة تقوم على أشكال مختلفة ومتنوعة من الذكر: كقراءة القرآن والأوراد والدعاء والتوسل ومدح النبي، تؤدى بشكل جماعي، ووفق إيقاع منضبط يحرص عليه الشيخ العارف. وقد تستعمل في الحضرة آلات إيقاعية تتناسب وتعاليم الطريقة أو الزاوية، ويحضر بخاصة الدف والطبل.

وقد عرف المغرب التصوف منذ عهده الأول بالإسلام، بل لعبت الزوايا دورا سياسيا وروحيا كبيرا في استقرار المغرب، كما ساهمت في الصراعات السياسية وقادت طموحات بعض الحكام والدول، ووقفت في وجه آخرين حسب الظروف التاريخية والمصالح السياسية والمرجعية الدينية/الصوفية.
وبهذا ليس غريبا إن عرفنا فن الحضرة بكونه طقسا صوفيا يستدعي الفن في التعبد والذكر، وتشتهر مدينة شفشاون بعراقتها في فنون كثيرة كفن السماح والمديح وفن الحضرة وطرب الآلة.

تاريخ الحضرة الشفشاونية

تعود الأصول التاريخية لفن الحضرة الشفشاونية إلى القرن العاشر الهجري، وقد ظهر أول عهده بزاوية البقاليين بمدشر الحرائق بإقليم شفشاون، وتحاك حول بدايته طقوس غيبية صوفية تغرق في العجائبية والكرامات، ومن أبسطها أن الشيخ علي البقالي حين زار المدينة المنورة حاجا تعلق قلبه بما عاين من آثار النبي وقبره، فلما عاد إلى زاويته بالحرائق انشغل باله وكثر تفكيره وتعلق قلبه بمحبة الرسول، حتى تجلى له النبي صلى الله عليه في منامه وبشره بقرب حضوره إليه في السابع من مولده (صلعم)، وقد اجتهد الشيخ علي البقالي في استقبال النبي بالذبائح والذكر، وقد صارت الاحتفالات موسما ثابتا في عرف الزاوية إلى يومنا هذا، في حين أن الحضرة خرجت عما خطط له وتفردت به نساء القبيلة واحتضنته بيوت المدينة لأربعة قرون.

وإن كان البحث التاريخي لا يسعفنا كثيرا في تحديد الأصول الفعلية لهذا الفن، فإننا يمكن القول إن فن الحضرة كان أول ظهوره بالزاوية البقالية، وقد تناقلته النساء باختصاص، لكون التجمعات في المواسم كانت تحدث بفصل تام وكامل للرجل عن المرأة، ويذكر التاريخ اسم السيدة لالة هيبة البقالية المرأة الصالحة التي أخذت فن الحضرة عن الرجال ولقنته للنساء، وهي التي اختصته بطقوسه اللباسية والرقص الروحاني، وقد توارثته النساء بكثير من التقديس والخشوع حتى صار فنا نسويا خالصا، في حين اختص الرجال بأشكال فنية صوفية أخرى، وقد استمر فن الحضرة وحوفظ عليه بسبب حضوره الدائم في احتفالات المولد وحفلات الأعراس والعقيقة والختان.

ومن رموز الحضرة الشفشاونية قبل أن ينحصر حضوره عند النساء نذكر: علي الحاج البقالي (المؤسس)، محمد الحاج البقالي (ابنه وخليفته وتلميذه)، يحيى هندي، علي بريسول...

مميزات الحضرة

يتميز فن الحضرة عن باقي الفنون الأخرى بعدة خصائص، أبرزها كونه يقتصر على النساء فقط، فقد كن يلتقين في المناسبات الدينية والاجتماعية داخل الزوايا والبيوت لإقامة طقوس الأذكار والمديح والتقرب من الله بابتهالات ودعوات يغلب عليها الطابع الصوفي، ولصلة الرحم والاحتفال بعروس جديدة أو مولود جديد أو طفل يختن.

كما يتميز فن الحضرة عن باقي الفنون الغنائية الصوفية الأخرى بكونه يختص بإيقاع خاص جدا، اعتمادا على آلة الطبل والدف في حركة بطيئة، وهو الإيقاع الذي كان له تأثير حقن كيماوية قوية حين تقرع الطبول بتمهل مع ترديد ذكر الله بين الجبال (أغلب الزوايا معزولة في قمم الجبال والهضاب الوعرة)، ولا يخفى على أحد وقع قرع الطبول في الأماكن المفتوحة خاصة التي تردد الصدى، إذ يكون مفعوله مضاعفا فيستبد الوجد بالمريدين والمريدات.

ويتميز فن الحضرة إلى جانب غلبة النساء عليه وإيقاعاته المختلفة باللباس المخصوص المتوارث عبر أجيال، وبطريقة وقوف وجلوس الذاكرات (اللواتي يطلق عليهن اسم الحَضَّارات)، والجميل أن هذه التسمية صارت تطلق على كل امرأة تحضر حفلا أو طقسا أو موسما تنشد فيه فرقة من فرق الحضرة الشفشاونية، إذ من المسلم به أن ينخرط الجميع في الذكر والإنشاد، بل ويروى عن رائدة فن الحضرة الشفشاونية السيدة عائشة أبراق أنها كانت تتقصد إشراك بعض النسوة من ذوات الصوت الجميل والأداء المتميز من الحاضرات، وتشجع كل صاحبة موهبة، وبهذا صارت الأفراح والمناسبات الاجتماعية طقوسا دينية احتفالية.

وقد عرف فن الحضرة عدة تغييرات وتحسينات في السنوات الأخيرة، حيث عرف الإيقاع تجويدا بما اصطلح عليه تقنية كسر الحضرة لخلق تنويعات إيقاعية، كما أضيفت آلات جديدة كالدربوكة والرق والعود، وازدادت منابع النهل والإنشاد، حيث لم يعد مقتصرا على أدبيات الزوايا ودواوين الصلحاء، بل انفتحت الذاكرات من نساء الحضرة على قصائد مشهورة للبوصيري وابن الفارض سلطان الغرام والشريف الرضي وغيرهم كثر، ولكن حوفظ على اللباس وطريقة الأداء الكورالية والفردية لصاحبات الأصوات المتميزة.

وبهذا تمكنت الحضرة الشفشاونية من تطوير إمكاناتها والمحافظة على أصولها، وتاليا سنحاول أن نفصل في مميزات الحضرة الشفشاونية على حسب كل عنصر.

مصادر الإنشاد

تتغنى نساء الحضرة الشفشاونية بذكر الله، وإنشاد الشعر الديني الذي نظمه الصلحاء، وإن كن في البداية اقتصرن على إنشاد أشعار رواد الطريقة أو الزاوية، في محاولة لتجنيب النساء عناء البحث عما يناسب باعتبار أن صلحاء الزاوية ورجالاتها أقدر على نظم الشعر الذي يخدم أهداف الزاوية وتعاليمها الصوفية، إلا أن الحَضَّارات استطعن في زمن لاحق أن ينفتحن على كل مصادر القول والنظم الروحي، كما أن الزاوية الحراقية أو البقالية



الفنانة عائشة أبراق
رائدة فن الحضرة



استخدام آلات الإيقاع

تعود الأصول التاريخية لفن الحضرة الشفشاونية إلى القرن العاشر الهجري، وقد ظهر أول عهده بزاوية البقاليين بمدشر الحرائق بإقليم شفشاون

لم تعد تحتكر هذا الفن بعد انتشاره بسرعة في كل بيوتات المدينة، حتى صار كل حي به فرقة لفن الحضرة، وتعدد مصادر الإنشاد بين دواوين الصالحين والأولياء من بلاد جبالة (شمال المغرب)، فنذكر هنا الشيخ علي البقالي ومحمد البقالي الابن ومحمد الحراق الحسني وقدور العلمي... ورجال التصوف في العالم الإسلامي كأبي مدين والحسن الشستري والجنيد والحلاج وابن عربي، وشعراء العشق الرباني كالشريف الرضي وابن الفارض اللذين لهما مكانة متميزة جدا في ريبيرتوار المديح والحضرة الشفشاونية.

الإيقاعات الموسيقية

إن المتمعن في إيقاعات فن الحضرة سيجد بداية تشابها كبيرا بينها وبين إيقاعات الطرب الأندلسي، بل يمكن القول إن أغلب كلاسيكيات فن الحضرة أقرب ما تكون إلى إيقاع الدرج (وهو إيقاع موسيقي أندلسي متميز وهادئ)، وهو الأمر الذي يعطي الانطباع بداية بكون فن الحضرة مجرد نسخة نسوية من طرب الآلة الرجالي، لكن دراسة متمهلة لفن الحضرة تكتشف أن لها إيقاعاتها الذاتية القريبة من الطرب الأندلسي، ولكنها لا تستنسخه، بل تضيف إليه من التجويدات الإيقاعية ما يضفي عليه مسحة روحانية باذخة.

كما أن الآلات المستعملة في الحضرة غير ما يستعمل في الطرب الأندلسي، إذ قديما كانت النساء يستعضن عن كل الآلات الموسيقية بتعريجة (الدربوكة كما في التسمية المشرقية) والبندير والطبل. كلها آلات إيقاعية، وتغيب الآلات النفخية والوترية. ولعل هذه الآلات تزيد من حماسة المنشدات والمستمعات، بل تتضمن دعوة صريحة للمشاركة من خلال التصفيق والتربيت على الركب والصدر، فالحضرة بهذا الشكل القديم كانت تخلق حالة وجدانية تشاركية بين المنشدات والمتلقيات.

وإن كانت بعض الفرق قد أدخلت تحسينات وإضافات على الآلات والإيقاعات، فإن ذلك لم يخرج عن السياق التاريخي لفن الحضرة، حيث حضر العود كآلة مصاحبة فقط.

كما قلنا فن الحضرة أميل إلى إيقاع الدرج الأندلسي، ويزيدها تميزا وتفردا أنها توظف بعض الطبائع (الألحان في الموسيقى الأندلسية) المهجورة أو النادرة، وتسمى بالصنائع اليتيمة، وتوظف الحضارات تقنية كسر الحضرة لجعل الإنشاد أكثر انسيابية وتأثيرا في المستمعين.

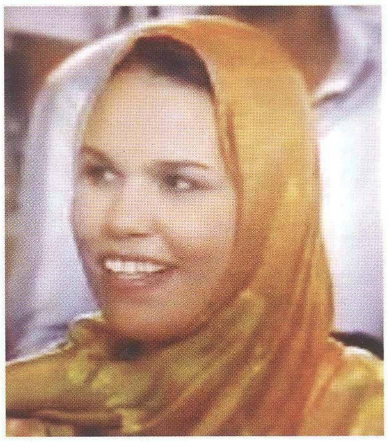
وكسر الحضرة تقنية إيقاعية، ففي الوقت الذي تكون فيه المنشدات الجالسات يؤدين الصنعة، يكون صف المرددات الواقفات يخلق إيقاعا موازيا بالأكف والتمايل وترديد لازمة معينة، غالبا ما تكون اسم الجلالة، وبهذا يكون المستمع أمام تنويعات غنية ابتدأت بالإنشاد الفردي، ثم الإنشاد الجماعي وفق الصنعة، ثم إيقاع كسر الحضرة.

الأزياء

ليكتمل الحضور النسائي البهيج لا بد من لمسة أنثوية على فن الحضرة، وهو الأمر الذي يتجلى بكل بهائه في اللباس الخاص بالمنشدات والمرددات. الحَضَّارات نسوة وفدن لحضور مشهد رباني أو اجتماعي متميز، لذا وجب التميز والتفرد، خصوصا من خلال اللباس الشفشاوني المتميز، رئيسة الفرقة ترتدي لونا مخالفا للجميعات، والمنشدات الرئيسيات (وغالبا يكن اثنتين فقط) يتميزن بلون آخر، وقد يتساهل في اختلاف الألوان في بعض الأحيان، في حين أن المرددات يضعن اللباس والحلي نفسها.

بداية اللباس الأساسي للجميع هو القفطان التقليدي الذي تعود أصوله إلى بداية التفاعل التجاري بين شفشاون وفاس العاصمة سابقا، ويتزنرن بحزام عريض يسمى حزام دق الميكنة، وعلى الرأس توضع سبنية السويسية (وشاح الحرير بطريقة متميزة (شبيهة إلى حد بالدربوز، أي غطاء مزار الولي صاحب الزاوية التي تتبع الفرقة طريقته) وتسمى باللهجة المحلية الشدة، إضافة إلى الحراز الذي يوضع على الرأس، وتنتعل النسوة أحذية ذات كعب عال، أو شربيل (وهو حذاء جلدي تقليدي مزخرف ومنبسط) حسب مكان الإنشاد ونوعية المناسبة. كما أن للحلي مكانة متميزة جدا بين باقي عناصر اللباس، حيث للجواهر سحرها الخاص حين توضع قلائد ضخمة على الصدر، وشراتيل وخواتم في المعاصم والأصابع، وحلقات في الأذن.

كل هذه الحلي والملابس تضفي مسحة ساحرة على الحضَّارات، وفي الوقت نفسه يتم التذكير والحفاظ على هذا النمط من اللباس الذي صار مهددا بالضياع ونادرا في خزائن النساء المحليات.



الفنانة رجوم البقالي
مُطورة فن الحضرة



الحضرة أشبه بمجالس الذكر



لا يقتصر دور المرددات على ترديد ما يُنشد بل يخلقن إيقاعا ذاتيا بترديد كلمة معينة تلهب الحماس

رئيسة الحضرة قد تكون منشدة رئيسية، أو عازفة على آلة ما، تتوسط الجالسات، وهن بقية المنشدات

الكيروغرافيا

إلى هذا الحد يكون فن الحضرة قد صنع تميزه، لكنه يضيف إلى الصورة الجميلة عنصرا جماليا آخر، هو البعد الجمالي في تقديم الفرقة، والتعبير الكيروغرافي إن صار التعبير عنه بهذا الاصطلاح.

تتكون أي فرقة للحضرة الشفشاونية من رئيسة الفرقة ومنشدات ومرددات.

فالرئيسة قد تكون منشدة رئيسية، أو عازفة على آلة ما، تتوسط الجالسات، وهن بقية المنشدات، الرئيسة في الوسط، وعن يمينها ويسارها المنشدتان الرئيسيتان، وكلما ابتعدت المنشدة عن الوسط قل دورها أو مشاركتها بوصلات فردية، وانحصر دورها في الإنشاد الجماعي. وتشترك الجالسات في العزف على البندير والتعريجة، في حين أن الطبل يكون عند أقصى الجالسات عن اليمين واليسار.

بالنسبة للمرددات فيكن واقفات بلباس موحد، والمرددتان في أقصى اليمين واليسار تحمل كل واحدة منهما علمين هما في الغالب علما الزاوية التي تنتمي إليها الفرقة.

عدد الفرقة غير محدد، لكن يراعى فيه التناسب الرياضي للواقفات والجالسات، حتى يعطي حضورهن جمالية هندسية.

المرددات الواقفات لا يقتصر دورهن على ترديد ما ينشد، بل لهن دور كسر الحضرة من خلال خلق إيقاع ذاتي عبر ترديد كلمة معينة تلهب الحماس أو توضح المعنى أو ترد على المنشدات، خاصة في قصائد التوسل والتشفع بالرسول (ص)، وكلما ازداد الإيقاع تسارعا والإنشاد حرارة وحماسة ابتدأ الرقص من الصف الخلفي، حيث تأخذ المرددات بالتمايل يمينا ويسارا أو إلى الأمام والخلف في إيقاع منضبط ووقور، والتصفيق وفق الإيقاع المنشود لخلق جو أثيري يمتد ليشمل الحاضرين جميعا من الجمهور.

الرهان والصعوبات

في حديث مسهب مع رائدة فن الحضرة الشفشاونية الفنانة القديرة عائشة أبراق أبدت تخوفها من اندثار هذا الفن، وحذرت من كثرة التغييرات التي تطرأ على هذا الفن الراقي لدرجة تكاد تمسخه في صورة فن طربي.

مثل هاته التخوفات كثيرة، وإن كان هناك من يعتبر فن الحضرة الشفشاونية إرثا إنسانيا تجب المحافظة عليه وحمايته من الاندثار، في المقابل ترى بعض المشتغلات بهذا الفن أنه يتعين إدخال تحسينات جذرية إن اقتضى الحال ليستمر هذا الفن ويزدهر، فلا يمكنه بهذه الطريقة أن يقاوم وينتعش في ظل المنافسة الهوجاء لما تبثه القنوات الفضائية، وهكذا ترى رجوم البقالي المرأة التي استطاعت الوصول بفن الحضرة إلى مستوى العالمية أن تطوير إيقاعات الحضرة وتجويدها وتوظيف بعض التقنيات الحديثة والآلات المتطورة أمر لا مفر منه، مع المحافظة على جوهر فن الحضرة في الرسالة الأخلاقية والحمولة الصوفية وطقوسه التقليدية، وتؤكد ضرورة توظيف التطور التكنولوجي لخدمة هذا الفن وتسويقه بالشكل اللائق.

إن هذا الفن الروحاني الراقي كان مهددا بالضياع، لقيامه أساسا على ما هو شفهي في تداول وتناقل الصنعات والقصائد، وإن كان جزء منه قد ضاع بالفعل، فإن مسؤولية حمايته وتطويره تقع على عاتق كل القائمين على التراث والفن المغربيين.

فإن كانت الفرق الحالية قد استطاعت أن تخرجه من المجتمع الحريمي إلى الساحات العمومية والمهرجانات الوطنية والعالمية، فإن الأمر لا يزال يحتاج إلى رعاية إعلامية خاصة.

على مستوى آخر، فإن الأساليب التقليدية في التلقين وتدريب المهتمات من الفتيات لا تقدم إضافات مهمة، فالعمل الفردي لا يستطيع أن يؤسس لحضور حقيقي لأي فن على الساحة الثقافية والفنية العربية، لذا يتعين خلق مدارس موسيقية لتلقين الفتيات هذا الفن وفقا لآخر ما توصل إليه العلم والتكنولوجيا.

الحضرة الشفشاونية فن أصيل وإرث إنساني يقاوم الميوعة والرداءة التي تحاصرنا في القنوات العربية، وعلى رغم التطور المهم والحضور القوي له في الملتقيات والمهرجانات الوطنية، فإنه لا يحتاج إلى مجهود كبير للتنقيب على جواهره الخفية.

كتاب يرصد تأثير فن السينما في حياة الإنسان

السينما كما رآها رفيق الصبان.. رحلة في تاريخ الفيلم ومدارسه



في مقدمة كتابه «السينما كما رأيتها»، من إصدارات سلسلة آفاق السينما لوزارة الثقافة المصرية، يرصد الكاتب والناقد السينمائى د. رفيق الصبان تأثير فن السينما في حياة الإنسان بعد أن أصبحت إحدى السمات الرئيسية للقرن السابق. فيرى أنها لا تزال عبر إبداعها المتميز تواصل مسيرتها الرائعة في القرن الجديد نحو مزيد من البهجة والإمتاع والتنوير لجمهورها العريض في كل شاشات العالم. وهي الفن الذي امتدت جماهيريته وتأثيره امتدادا كاسحا، متنقلا بين أنحاء العالم، ورابطا لأول مرة بين شعوب الأرض حول صور واحدة وأفكار واحدة، وربما أيضا نجوم معدودين أحبهم المشاهدون والتفوا حولهم ومنحوهم الحب والتقدير، وجعلوهم المثل والقدوة في المظهر والسلوك. فلم يعرف تاريخ الفنون كله فنا امتدت جماهيريته وانتشر تأثيره وأصبح أساسا من أساسيات حياتنا اليومية كالسينما. فالسينما بلا أدنى شك غيرت من طراز حياتنا، ووضعت لنا قواعد جمالية وحياتية مختلفة، وجعلتنا نتصرف بشكل مختلف ونحب بشكل مختلف ونكره بشكل مختلف وننظر إلى الدنيا كلها وفق معيار آخر مختلف.

د. وليد سيف
ناقد سينمائي- مصر

عبر صفحات هذا الكتاب وبأسلوبه المتميز والفريد، يجوب الصبان العالم شرقه وغربه متنقلا خلال قرن وعقد بطولهما مستعرضا أهم المحطات فى طريق السينما العالمية، متأملا في روائعها، وشارحا ومعرفا مدارسها وناقدا ومؤرخا لمراحلها. هذا العرض الكبير للتاريخ الطويل في كتاب محدود الصفحات يفرض إيقاعه وطابعه العام والشمولي. فنجد الكاتب يستعرض تاريخ السينما بعين الطائر ويفرض علينا الإطلال عليها من هذا المنظور البعيد. ولكنه أيضا بدربة كبيرة يهبط هبوطا سلسا اضطراريا ويتوقف بعينه الثاقبة وروحه العاشقة ولغته الشعرية أمام الأفلام المهمة والنجوم الساطعة، مقاوما بكل قدرته على الاختزال والتكثيف ما يتداعى في ذاكرته المتخمة من سيل من الذكريات والصور والأحاسيس والمشاهد السينمائية الخاصة. وهو يمزج بمقدرة بارعة بين الذاتية والموضوعية.. بين جدية الباحث الأكاديمي من جانب ورشاقة الحكاء المتمكن من جانب آخر.

من الواضح أن رغبة أصيلة في العطاء ونقل الخبرة لأجيال جديدة قد دفعت الصبان لتقديم هذا الكتاب بعد أن وصل إلى مكانته الكبيرة في ساحتي النقد والإبداع السينمائي، وبعد أن قدم العديد من الكتابات الدرامية الرائعة وحقق عددا مهولا من المشاهدات كخبير لفن الفيلم ومسؤول عن العديد من المهرجانات والفعاليات الفنية، وعضو ورئيس للجان المشاهدة والتحكيم في مهرجانات محلية وعربية ودولية. فيبدو هذا العمل كهدية من أستاذ إلى أجيال من دارسي الفن والمثقفين وهواة النقد والإبداع السينمائي. ولكنه بالتأكيد عند إقدامه على هذا المشروع الضخم قد واجه السؤال الصعب الذي يشكل تحديا أمام من يتصدى لموضوع بهذا الحجم: هل يمكن أن

يقدم تاريخ السينما في العالم في عدد محدود من الصفحات التي تشكل بالتحديد في هذا الكتاب 222 صفحة؟

رحلة مكوكية

رحلة مكوكية يقطعها الصبان بين قارات العالم في السنوات العشرين التى أعقبت اختراع السينما التي يعتبرها سنوات المخاض التي ظهرت فيها إرهاصات كثيرة لتيارات ستسيطر على مدارات السينما في العالم كله، مع محاولات فناني السينما الكبار منذ بداية ظهور هذا الاختراع لإعطائه طابع الفن ولاستكشاف قدراته، ليصبح الفن السابع الذي يضم بين جناحيه ثلاثة فنون سمعية أو إيقاعية، ومثلها بصرية أو تشكيلية. سوف تتابع مع د. رفيق هذا السباق المحموم بين المبدعين الأوائل للتفوق والإبداع وجذب العيون والأنظار إلى أشرطتهم المسجلة بالكاميرا من فرنسا إلى أمريكا إلى إيطاليا بل والهند واليابان.

سوف تعرف كيف أمكن لهوليوود أن تحقق الزخم الإنتاجي الكبير، وتحتل عرش الصناعة مبكرا ليس بإبداع أبنائها فقط، ولكن بتبنيها أيضا لكل موجة جديدة تراها صالحة، ولكل مخرج موهوب تحس بكفاءته وكل نجم أونجمة تحس بإشعاعه وتأثيره في الجمهور، أي أن هوليوود كانت ومنذ تلك السنوات المبكرة في طريقها الواضح والحاسم لتكون عاصمة السينما في العالم، وحلم كل فنان سينمائى مهما كان مجال تخصصه أن يصل إليها لتصقله وتضيئه وتقدمه إلى عشاق السينما الذين ابتدأ عددهم يتعاظم ويكبر ويمتد حتى يشمل العالم بأسره.

ولكن د. رفيق يرى أن قوة هذا الفن الجديد (الفن السابع) تكمن في قدرته على التنوع والاختلاف.. وعلى أن يتلون بلون وأسلوب كل بلد يظهر فيه، والذي يجعل السينما الأمريكية مثلا تختلف اختلافا جذريا عن مثيلتها فى أوروبا وآسيا وأمريكا الجنوبية، على رغم أنها تحمل السمات نفسها وتعمل بالطريقة نفسها. وعلى رغم التفوق الظاهر الذي حققته السينما الأمريكية والمحاولات الكثيرة لتقليدها، فإن سينما الدول الأخرى استطاعت أن تحافظ على طابعها الخاص وأسلوبها المتميز، وأن تقدم أفلاما تحمل طابعها هي وليس الهوليوودي.

يكشف د. رفيق في كتابه عن الدور الحاسم والمفصلي الذي لعبته الحرب العالمية الأولى في تاريخ السينما. فمع اندلاعها سنة 1914 تراجع الإنتاج السينمائي الأوروبي لضرورات الحرب، وأيضا للمناخ القاتم الذي سيطر على البلاد الأوروبية المتحاربة، مما فتح المجال واسعا أمام السينما الأمريكية لكي تكتسح أسواق العالم من دون منافس. ولكي تضع قدمها وتفرض أسلوبها على كل البلاد التي اكتشفت السينما ولم تعد تستطيع التخلي عنها. فلم يعد في الميدان إلا أمريكا كي تسد النقص الإنتاجي الذي هبط إلى درجة ملحوظة في أوروبا. فأصبحت أمريكا بفضل الريح العاصفة التي هزت أوروبا مصدر النور الوحيد لعشاق السينما.. وعرفت أمريكا بدهاء منتجيها ورجال الأعمال الذين فرضوا حمايتهم عليها كيف تستفيد من الفرصة السانحة وتؤكد سيطرتها وتفوقها اللذين مازالت تجني ثمارهما حتى يومنا هذا.

مؤشرات دالة

ويشير الكاتب تحديدا إلى سنة 1919 التي شهدت مؤشرات في غاية الدلالة والتأثير في توجهات فن الفيلم واختياراته كصناعة كبيرة، وكتجارة تهدف إلى الربحية بالأساس. فقد شهد ذلك العام المحاولة الأخيرة لجريفيث الرائد السينمائي الكبير للعودة إلى الأضواء بفيلم «الزنابق المحطمة»، تساعده في ذلك بطلته ليليان جيش التى أصبحت نجمة ساطعة تهرع الجماهير لرؤيتها أكثر مما تهرع لرؤية فيلم جريفث، تنافسها في ذلك ماري بيكفورد التي تخصصت في أدوار البنت الشقية اللعوب. أحست شركة كينستون الشهيرة بسحر النجوم هذا، فحشدت لحسابها كل نجم كوميدي ضاحك تتبناه الجماهير.. وهكذا انضم شابلن وماك سينيت وهارولد لويد وأربي كل. وتتابعت الأفلام الضاحكة التي كانت تسير جنبا إلى جنب مع الأفلام التاريخية والعاطفية والبوليسية وغيرها من الأنواع. لقد كان مبدأ هوليوود الذي سنته منذ البداية ومازالت تسير عليه حتى اليوم أن مطبخ السينما يجب أن يحتوي على كل الأصناف حتى لا يفكر الزبون الجائع أن يستبدل به أى مطعم آخر. نتعرف من خلال الكتاب على بداية نشأة تيارات السينما في العالم، وتبلورها مع مطلع العشرينيات. فإذا كانت السينما، كصناعة وتجارة، قد خضعت لسيطرة أمريكا منذ العقود الأولى من القرن الماضي، فإن السينما الأوروبية أيضا كانت تمر في تلك العقود بمخاض حاد نتجت عنه تيارات مشتعلة شديدة الاختلاف عن التيارات الأمريكية. ففي ألمانيا ظهر أول هذه التيارات بما يمكن أن نسميه المدرسة التعبيرية التي جاءت متأثرة بالنظام الفاشي الذي بدأ يمد جذوره في البلاد، مما دعا فناني السينما إلى اللجوء إلى طرق رمزية للتعبير عن أفكارهم..

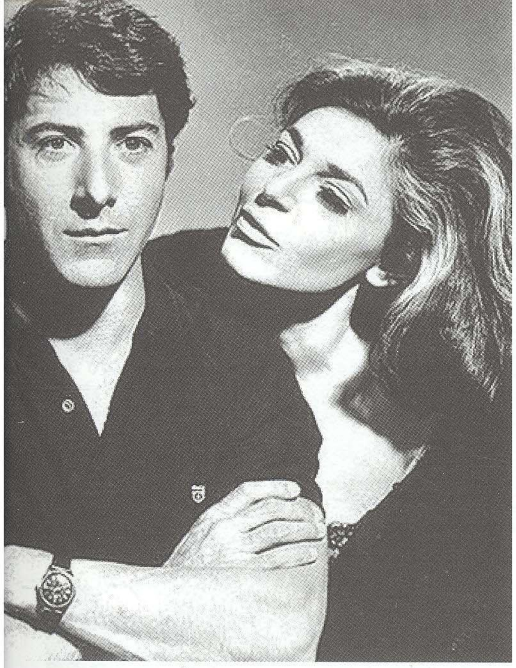
كما ظهرت في الدنمارك موجة أفلام الأشباح الغارقة في الضباب والسرية والغموض الميتافيزيقي، والتي أطلقها المخرج العبقري كارل دراير بفيلمه «نوفيسراتو» الذى ربما يعتبر أول أفلام سينما المؤلف التي ستشيع كثيرا بعد ذلك. وفي فرنسا تنهض السينما من وعكتها الصغيرة بفضل مخرج عبقري هو رينيه كلير الذي قدم بفيلم صغير اسمه «انتركت» أسلوبا سينمائيا جذابا خاصا به.. أتبعه بفيلم ملحمي هو «المارسييز» الذي أثبت فيه قدرته على أن يكون شاعرا وملحميا وفنانا في آن واحد.

أما روسيا الشيوعية التي اعتبرت السينما واحدا من أهم أسلحتها الدعائية، فقد نجح فنانوها الكبار في تقديم نماذج فنية رائعة من الأفلام السياسية الموجهة التي أصبحت اليوم من كلاسيكيات السينما، كفيلم «المدرعة بوتمكين» من إخراج سيرجي آينشتاين الذي قلب مفاهيم السينما التقليدية رأسا على عقب بما أدخله من ابتكارات، خصوصا فيما يتعلق بالمونتاج والزمن النفسي واللقطات القريبة. ولا شك أن كل من يحب السينما ويتابع تاريخها يعرف جيدا مذبحة سلالم الأوديسا التي كان أسلوب ظهورها على الشاشة صفحة مشرقة وذهبية من صفحات تاريخ السينما.

المخرج أم النجم؟

يلفت الصبان نظرنا إلى ملحوظة مهمة عبر استعراضه لتيارات السينما التي بدأت تجتاح العالم في أوروبا الشرقية والغربية، وهي أنه إذا كانت أوروبا وسينماها قد اتجهتا إلى الفن وإلى تقديس المخرجين باعتبارهم فناني السينما الأوائل أصحاب الرؤية والسيطرة على مختلف عناصر الفيلم، فإن أمريكا ظلت على عنادها معتبرة أن نجم السينما هو الأهم باعتباره الوحيد القادر على اجتذاب الجماهير وانعاش الصناعة وتسويق الفيلم أو المنتج السينمائي. فأنتجت الأفلام من أجل صناعة أسطورتهم وخدمة الصورة المثالية أو الذهنية التي يسعون لترويجها عنهم، وليس من أجل نشر أفكار أو رؤى سينمائية لمبدعين كبار. ولذلك تابعت هوليوود سياستها في ضخ النجوم بل حرصت على استقطابهم من مختلف أنحاء العالم. ومن أولهم جريت جاربو التي أتت بها من السويد لتتوجها ملكة مطلقة على السينما في هوليوود.

يتوقف بنا الناقد عند صفحة تاريخية مهمة



فيلم «الخريج» بطولة داستن هوفمان

في تاريخ الفيلم عندما استطاعت هوليوود أن تجعل السينما تتكلم. وتقدم أول فيلم ناطق في تاريخها (مغني الجاز)، مما فتح الباب واسعا أمام نوع جديد من الأفلام تكاد تتخصص به هوليوود بعد ذلك لسنوات، وتؤسس مجدها عليه، وهو الفيلم الاستعراضي والغنائي. ولكن الأهم من هذا أن دخول شريط الصوت على الفيلم أدى إلى انهيار أجيال وكوادر من الفنانين كانت تتعامل مع السينما باعتبارها صورة فقط، وكانت تشعر بأن الصوت زائدة بلا معنى تضعف من متعة المشاهدة البصرية الخالصة وتربك حساباتهم وتطيح بالطريقة التى تربوا عليها فى صنع الأفلام.. بينما ظهرت على الجانب الآخر أجيال جديدة، وكشفت مواهب عن قدرتها على توظيف هذا العنصر الفعال في خدمة فن الفيلم وإضافة الكثير من الإبداع والشعبية والجماهيرية إليه.

سنعرف كيف نطقت السينما في أمريكا سنة 1929. وكيف قلبت في نطاقها القواعد التي قامت عليها السينما حتى ذلك التاريخ. وبينما كانت الأمواج تتقاذف مصير نجوم السينما الصامتة وأساليب العرض الجديدة التي لجأت إليها السينما الناطقة، كانت السينما الأوروبية تحاول هي أيضا البحث عن أسلوب خاص بها يميزها عن غيرها مستغلة هذا التطور المهم الذي أصاب الصور المتحركة. واستطاع المخرج الفرنسي رينيه كلير أن يضع أساسا لأسلوب سينمائي سيدعى فيما بعد باسم الواقعية الشعرية. من خلال فيلم بسيط وشاعري وشديد التأثير هو «تحت سقوف باريس»، بينما ابتدأت موجة المخرجين الألمان تدور حول نفسها لتهرب من القيود الصارمة التي وضعها النظام النازي حولها، ولم يجد مخرجون كبار أمثال وايلدر وأولمار وسيلدماك سبيلا آخر سوى اللجوء إلى هوليوود التي استقبلتهم فاتحة ذراعيها مؤكدة دورها كعاصمة عالمية للسينما وملجأ فني حقيقي لفنانيها.

محطة الروائع

تتوقف رحلة الكتاب أمام المحطات المهمة لتطلعك على مفارقات ومؤشرات ذات دلالة خطيرة. وربما يعرف بعضنا أن «ذهب مع الريح» كان بمنزلة التتويج المطلق للسينما الأمريكية بإمكاناتها الضخمة وقوة تأثيرها الجماهيري، وقدرتها على اللعب بكل الأوتار الفنية التي تسحر المتفرج أيا ما كانت جنسيته أوميوله أو ذوقه. لقد سيطر الفيلم على سوق السينما العالمية في الأربعينيات. ولكننا جميعا سوف نتوقف كثيرا عندما نكتشف أنه عرض في العام الذى قدم فيه آيزنشتين الروسي رائعته الكسندر نفسكي.

كما قدم أورسن ويلز فيلمه الأشهر «المواطن كين» الذي سيظل لسنوات طويلة، ومن خلال استفتاءات جدية اشترك فيها كبار النقاد، ثاني أعظم فيلم أنتجته السينما بعد المدرعة بوتمكين. في «المواطن كين» زلزل أورسون ويلز قواعد الفن السينمائي كله بأن أدخل تجديدات لم تكن تخطر على بال أحد، سواء من جهة التكنيك أو من وجهة نظر السيناريو. لقد تجرأ ويلز وقدم في السينما ما أصبح اليوم بديهة من البديهيات وهو الفلاش باك، أي عودة الزمن إلى الوراء وتقديم الماضي بصورة الحاضر، مما كان يعتبر في ذلك الوقت إبداعا لا مثيل له. كما قدم في هذا الفيلم تجربة في كتابة السيناريو تجعلنا لا نرى البطل إلا من خلال رؤى الآخرين عنه.

لا تغيب السينما المصرية عن ساحة الكتاب ورصده التحليلي، وربطه لما هو سياسي واقتصادي واجتماعي في تاريخ البلاد والعالم بما هو سينمائي. فيعرّفنا كيف لعبت الحرب العالمية الثانية دورا مهما في تطوير السينما المصرية وتحديد اتجاهاتها. فقبل وقوع الحرب كانت السينما المصرية تمر بفترة البحث عن الذات.. وكان هناك سيف الرقابة الحاد المسلط عليها، والمكون من هيمنة الاحتلال آنذاك، وكانت تفتقر الى اللون الخاص الذي يمكن أن يميزها، ومعالجة المواضيع الساخنة التي يمكنها أن تجذب الجمهور إليها. ولكن الكتاب لا يخلو من إشارات إلى أهم روادها وأجيالها من المبدعين والمجددين.

يتابع الصبان أيضا انتصارات الواقعية الإيطالية الجديدة بعرض فيلم ديسيكا «ماسحو الأحذية» الذي أكد موهبة كاتب السيناريو سيزار زافاتيني الذي سيكون بعد ذلك القاسم المشترك الأعظم لأغلب أفلام هذه الموجة السينمائية التي تعتمد أساسا على قوة الموضوع، فتعالجه بشكل قريب جدا من الواقع، رامية وراء ظهرها ألق النجوم، وسحر الديكورات وإبهار الإنتاج، مفضلة أن تصور أفلامها في الطبيعة والشارع عوضا عن اللجوء إلى الإستديوهات والإضاءة المفتعلة.

الموجة الجديدة

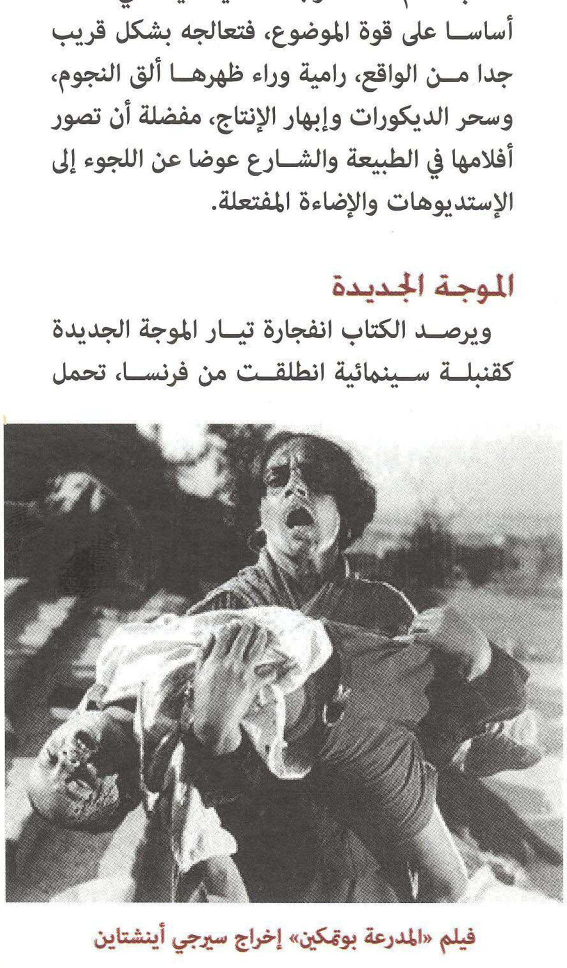
ويرصد الكتاب انفجارة تيار الموجة الجديدة كقنبلة سينمائية انطلقت من فرنسا، تحمل أسلوبا وفكرا سينمائيين جديدين قاما على مبدأ الاستقلال عن الأدب، واعتبار السينما فنا يكفي نفسه بنفسه، وأن الكاميرا حلت فيه محل القلم.. وأن المخرج هو المسؤول الأول والأخير عن فيلمه، سواء كتبه بنفسه أو استعان بغيره. ولكن تبقى الروح الحقيقية للفيلم الذي ينسب إلى صانعه المهيمن على مختلف عناصره والساعي لتحقيق رؤيته وصياغته السينمائية مهما كانت قيمة الممثلين أو غيرهم من الفنانين العاملين معه.

سنرى كيف حاول هؤلاء الفنانون عبر هذا النظام والفكر المتخلص من كل هموم التجارة وشروط النجوم أن يخرجوا عن الأطر التقليدية للسرد، وأن يتخلصوا من كل ميراث الأدب أو المسرح أو غيرهما من الفنون التي كانت تفرض أسلوبيتها على ذهنية صناع السينما. وأصبح الهدف الأساسي والشاغل الوحيد لهم هو الوصول إلى لغة سينمائية خالصة في التعبير. مما مكنهم من أن يتلاعبوا بالزمن ويصنعوا ما يسمى بالزمن السينمائي، وهذا ما فعلته أفلام مثل «العام الماضي في مارينباد» أو «هيروشيما حبي».

وهذا ما دعا بعض الكتاب الفرنسيين الكبار أن يخوضوا تجربة الإخراج بأنفسهم، وأن يقدموا أفكارهم عن طريق الصورة إلى جانب الكلمة، كما فعلت الكاتبة الفرنسية مارجريت دوراسا والكاتب آلان روب جريليه، اللذان أخرجا عددا من الأفلام التي كتباها خصيصا للسينما أو قدماها بالأسلوب السينمائي بعد أن حققاها بالأسلوب الأدبي.

يعرفنا د. رفيق على أصداء الموجة الجديدة، ويطلعنا على قوتها العاتية، وكيف زلزلت اتجاه السينما في أرجاء العالم في مواجهة هوليوود التي حافظت على صمودها في وجه هذا التيار الجارف، محاولة قدر الإمكان المحافظة على تقاليدها والدفاع عنها والإصرار على أن السينما هي صناعة وتجارة قبل أن تكون فنا على عكس ما تدعيه فرنسا ومثقفوها. نتابع وصول الموجة الفرنسية إلى إنجلترا وانعكاسها على أساليب كثير من مخرجيها الذين حاولوا أن تكون لهم حساسية سينمائية خاصة بهم تختلف عن الحساسية الهوليوودية. فظهرت بشائرها بأفلام تخرج تماما عن الطابع الإنجليزي المتحفظ بجرأتها، وطرقها سبلا لم تكن تعرفها هذه السينما من قبل كفيلم «مساء السبت وصباح الأحد» لكارل رايز، و«مذاق العسل» لتوني ريتشاردسون، و«وحدة عداء المسافات الطويلة» و«نوع من الحب» لجون شلسنجر، و«خصوصا هذه الحياة الرياضية» للندساي اندرسن الذي عرض فيه قصة حب بين أرملة متقدمة في السن وشاب رياضي يافع بأسلوب تختلط فيه القسوة بالشاعرية في خليط إنساني مدهش.

سوف نتابع أيضا مواصلة هوليوود إنتاجها الملحمي في ستينيات القرن الماضي بأفلام تحمل



فيلم «المدرعة بوتمكين» إخراج سيرجي أينشتاين



فيلم «مُغني الجاز»

عبق التاريخ القديم كـ«سقوط الإمبراطورية الرومانية» الذي جمع كوكبة مدهشة من الممثلين على رأسهم صوفيا لورين وجيمس ماسون، و«شمشون ودليلة» الذي عاد به سيسل دي ميل إلى الأجواء الإنجيلية وأعطى الفاتنة هايدي لامار أجمل أدوارها على الشاشة، أو«55 يوما في بكين» الذي يدور حول الثورة الصينية، ولعبت بطولته أفا جاردنر. سوف تتضاعف كمية العنف والدم في الأفلام وتصل إلى أقصى درجاتها بفيلم «الصحبة المتوحشة» لسام بيكنباه.

الهيبيز والسلام

وفي ربط بين المناخ العالمي المعادي للعنف والحرب والداعي للسلام، نلاحظ آثار التيار الهيبي في الظهور من خلال أفلام مدهشة للإنتاج المستقل، حققت نجاحا كبيرا في الخارج. جعلت النقاد الأوروبيين يعترفون أن في أمريكا تيارا سينمائيا جادا يختلف اختلافا بينا عن الإنتاج الهوليودي ذي الصبغة التجارية البحتة، كفيلم «الركوب السهل» و«الملائكة المتوحشون» الذي أطلق اسم نجم جديد سيبرز كأحد عمالقة فن التمثيل الخالدين هوجاك نيكولسون، كما أطلق ميك نيكولز في فيلم «الخريج» نجما سيصبح من أشهر المشاهير هو داستن هوفمان. وبينما تواصلت هذه التيارات التي تحمل عبقا جديدا للسينما الأمريكية، بدأت أفلام الغرب (الويسترن) التي كانت في الماضي تشكل مجد أمريكا السينمائي وخاصيتها المنفردة بالتراجع السريع. وبدأت هوليوود تدرك مسؤوليتها في أن تقدم أفلاما تخوض المشاكل الحارة التي تمر بها البلاد، سياسية كانت أو اجتماعية. وهكذا ظهرت أفلام عدة تعالج المشكلة العنصرية ضد الملونين كفيلم «سخونة في الليل» أو «خمن من أتى للعشاء».

ولكن الكتاب يلاحق أيضا تفجر ينابيع الإبداع في مختلف أنحاء العالم في السبعينيات. فنتعرف على إبداعات فيريري في إيطاليا، ومواصلة فيلليني لمفاجآته الرائعة ومنها فيلمه التاريخي البديع «ساتيركون» الذي حقق من خلاله رؤية سينمائية لم يعرف لها مثيل حتى الآن. وفي إنجلترا نتعرف على كارول ريد في «أوليفر تويست» وكين راسيل بفنه المدهش في «عشاق الموسيقى» وغيره.

وفي بولندا يظهر الرائع بولانسكي الذي سرعان ما تلقفته هوليوود ليصبح أحد مشاهيرها. ويقدم كوستا جافراس في اليونان فيلم «زيد» أحد أهم وأشهر الأفلام السياسية في العالم، وكذلك مواطنه كاكويانيس برائعته الخالدة «زوربا» للرائع أنتوني كوين.

ولن تغيب ألمانيا عن التواجد، ويتألق في طليعة مبدعيها فاسبندر الغزير الإنتاج والمتعدد المواهب. كما تكشف السينما الهندية عالميا عن وجهها الجاد بعيدا عن ميلودراماتها الغنائية والاستعراضية التجارية بظهور ساتياجيت راي الذي سيصبح أحد أهم فناني السينما عبر تاريخها، وينجح في خلق مدرسة خاصة يتبعه عدد من المخرجين الهنود ليقدموا سينما مشغولة بالفن أكثر بكثير من التجارة.. وفي المجر يظهر ياتشجو، وفي السويد برجمان.

سينما العرب

كما نتابع تطور حركة السينما في الوطن العربي، في الجزائر وسوريا ومصر أيضا التي كانت تعيش أياما مجيدة في الستينيات وبداية السبعينيات، في ظل القطاع العام بأفلام تنطلق إلى العالمية، وتجوب مهرجانات العالم. ومن بينها حاصد الجوائز مومياء شادي عبد السلام، بالإضافة إلى روائع يوسف شاهين وصلاح أبو سيف وتوفيق صالح في قمة نضجهم، إلى جانب ظهور جيل أحدث من الموهوبين منهم سعيد مرزوق وحسين كمال.

يتابع د. رفيق حركة السينما حتى يومنا هذا، وهو يرصد سنوات نضجها في استقبال القرن الجديد، حاملة تاج الفن كله على رأسها، مضيئة شامخة غير عابئة بمنافسة التلفزيون، فاستطاعت قهره وترويضه وإخضاعه لفنها بأكثر من وسيلة. وهو يرى أنه يكفي أن ستين في المائة من برامج التلفزيون في قنواته المختلفة قائمة على أفلام السينما. والثمانينيات في السينما شهدت ظاهرة الأفلام المسلسلة. إذ يكفي أن يحقق فيلم نجاحا تجاريا حتى تتبعه الشركة بفيلم آخر ثم بثالث ورابع لاستثمار هذا النجاح حتى الثمالة. وذلك ما حدث مع أفلام حرب النجوم والبوليس الأكاديمي ورامبو.

السينما كما يراها د. رفيق الصبان ليست بحثا جادا متجهما، وهي أيضا ليست كتابا خفيفا مسليا، ولكنها دراسة في صياغة منهجية درامية تنتهج أسلوب روائع الأفلام الجذابة التي لا يتوقف فيها الصراع، ولا تعرف الفتور في الإيقاع. فأنت تعيش وسط حروب طاحنة بين اتجاهات سينمائية ومعسكرات سياسية وفكرية. وتقرأ ملحمة طويلة مع تاريخ الفيلم في العالم. هذا التاريخ الذي ساهم الجميع في صنعه، وسعى الكل إلى الاستحواذ عليه. وعلى رغم تعدد المصارعين يظل هناك دائما بطلان أساسيان يلعبان الدور الرئيسي ولا يغيبان عن الحلبة إلا للاستعداد لدخولها من جديد. إنهما يتمثلان في التيار الهوليوودي الكاسح بوجهه التجاري وامتلاكه أدوات الصناعة، والأسواق الضخمة في مواجهة السينما الأوروبية بمختلف اتجاهاتها الساعية إلى الانتصار للفن على حساب التجارة. ولكن الأمر الذي لا شك فيه أن التيار التجاري كان يستفيد دائما من التجارب الناجحة للسينما الجريئة، ويعزز بها أفكاره، ويجدد بها دماءه. كما كانت التجارب المستقلة تستفيد من كل تقدم تقني تحققه السينما الأمريكية وما تضيفه من خلاله إلى تطور في ذهنية المشاهد وقدرات جديدة على استيعاب تراكيب سينمائية أحدث وأكثر قدرة على إثارة خياله.

معركة مثمرة

إنها معركة بلا نهاية، ولكن بالتأكيد لا يسقط خلالها جرحى ولا ضحايا، بل على العكس تثمر دائما مزيدا من الإبداع والتنوع لهذا الفن الخلاق في حركته الديناميكية المتسارعة على إيقاع الزمن، والمتأثرة بكل ما يقع فيها، والمؤثرة أيضا في الشعوب من أقصى العالم إلى أدناه.

في هذا الكتاب الذي ينقسم إلى عشرين فصلا، تستمتع بقصة السينما وأمهات أفلامها بأسلوب د. رفيق الصبان النقدي العميق، ولغته الأدبية الرشيقة الساحرة، وحماسه الحار إلى أفلام وذكريات ومدارس أحبها ودافع عنها بقوة، ولعب دورا في نشرها كاتبا وناقدا ومسؤولا ثقافيا كبيرا. قد يغلب على كلماته ميل إلى اتجاه ضد آخر، أو لحساب فنان ضد آخر، ولكنه ميل صاحب الرؤية ووجهة النظر والفاهم العارف الذواقة.

مكتبة «الفنون»

إعداد: جمال بخيت
صحافي - الكويت

مذكرات فتاة ملتزمة

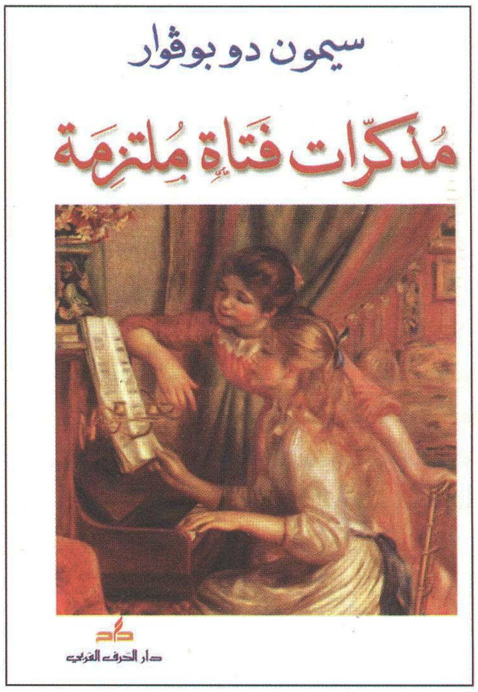
مذكرات فتاة ملتزمة سيرة ذاتية صادرة حديثا عن دار الحرف العربي اللبنانية للطباعة والنشر.

في حقيقة الأمر سيرة ذاتية للكاتبة الفرنسية سيمون دو بوڤوار، تعرض لنا فيها قصة حياتها في السنوات العشرين الأولى، لكننا نكتشف مع ذلك العناصر الفلسفية والأنثوية التي توسعت في الكتابة عنها في كتبها الأخرى.

مذكرات وضعتها الفيلسوفة، الروائية، والكاتبة التي شاركت الفيلسوف جان بول سارتر حياته، ومع أن فلسفتيهما كانتا متقاربتين فإنهما لم تتفقا.

كانت سيمون حين بدأت تكتب مذكراتها سجلت في الصفحة الأولى: «إذا قرأ أحد هذه الصفحات، أيا كان، فإني لن أغفر له ذلك أبدا».

لقد بالغت في الاهتمام بمذكراتها بأن كانت تخفيها عن عيون الآخرين، ونقلت إليها مقاطع من الكتب الأثيرة عندها، وراحت تسائل نفسها وتحللها وتهنئها بما طرأ عليها من تبدل. ولكن ما هو هذا التبدل على وجه التحقيق؟



وقصص أخرى



«وقصص أخرى» مجموعة قصصية للكاتبة اللبنانية صونيا صالح عامر، صدرت حديثا عن مؤسسة الرحاب الحديثة.

المجموعة القصصية من واقع بيئة مليئة بالتناقضات.. منها الإيجابي وأكثرها السلبي.

وما يميز هذه المجموعة أنها تحاكي المجتمع من الداخل.. فقد رصدت المؤلفة مجموعة من عوالمنا ودرستها بأسلوب شيق سهل وممتع.. توخت من ذلك الوصول إلى الهدف السامي الذي يتمناه كل إنسان عربي.

يهدف للحضارة والتقدم بأسلوب يتناسب مع تطور العصر ونمطية الفكر الحديث لبلوغ الهدف بشكل سريع ومفيد..

صباحيات، زمن كشف، هكذا دواليك، بائعة الشنط، في المعرض الدائم وطريق العودة:

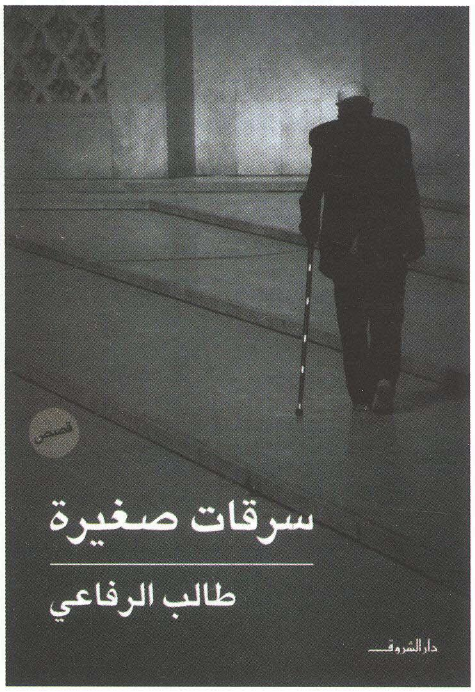
بهذه الخماسية المختلفة تقدم لنا الكاتبة صونيا عامر نموذجا جديدا لجنس إبداعي تلخص فيه تجارب متباينة متلاحقة صاغتها بأسلوب متناسب مع العصر: لغة وفنا، من حيث السوية الأدبية المستندة إلى المعرفة، ثم من حيث التجريب في محاولة لاجتراح لغة خاصة بتجربتها تكون عنوانا لهويتها الإبداعية.

سرقات صغيرة

سرقات صغيرة للروائي الكويتي طالب الرفاعي والصادرة عن دار الشروق المصرية تصور بعض القضايا الاجتماعية من صميم الواقع الكويتي.

ويخوض طالب الرفاعي عبر هذه المجموعة في قضايا اجتماعية شائكة ومثيرة تمس حياة وبنية المجتمع الكويتي والخليجي. وهو إذ يتناول هذه القضايا بعين فاحصة وناقدة، فإنه يجعل من تداخل الواقعي بالخيالي لعبة فنية غاية في الإتقان والمراوغة.

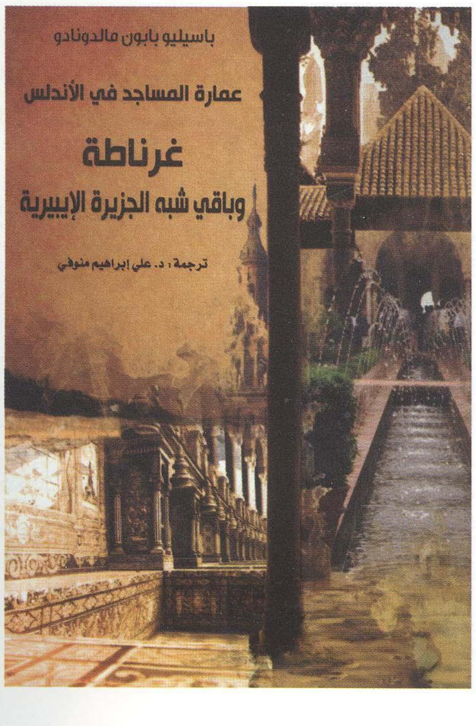
طالب الرفاعي، الذي بدأ كتابة القصة القصيرة منتصف السبعينيات، ومن ثم اتجه إلى كتابة الرواية، وعرف بانحيازه الواضح لقضايا الإنسان، يقدم في «سرقات صغيرة» صورا اجتماعية خليجية دالة ولافتة تبقى في الذهن، راسمة الدهشة والابتسامة على وجه القارئ.



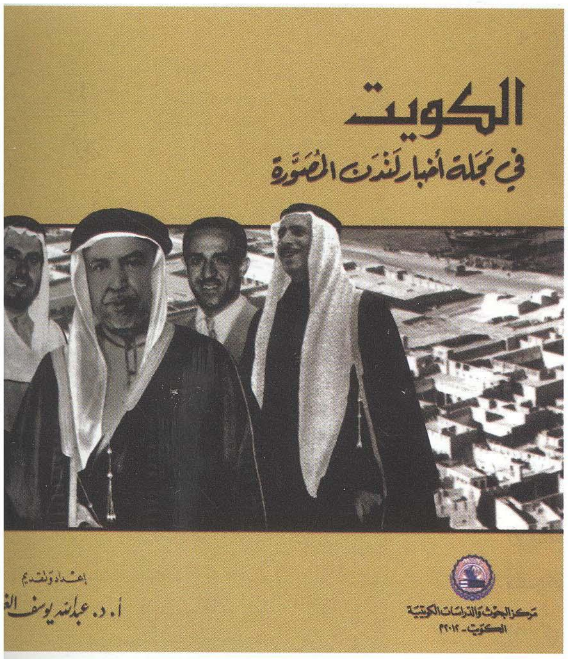
عمارة المساجد في الأندلس
غرناطة.. وباقي شبه الجزيرة الإيبيرية

تناول الكتاب الذي ألفه باسيليو مالدونادو قصة عمارة المساجد في الأندلس، التي لم توثقها الكثير من المصادر العربية خلال حقبة تواجد العرب في أسبانيا، ويوثق الكتاب مظاهر العمارة الدينية العربية في أماكن متنوعة في الأندلس الإسلامية التي عاش فيها العرب قرونا من الزمان.

يمكن القول إن العمارة الدينية العربية في سرقسطة بدأت مع القرن الثامن، عندما قام حنش بن عبادية الصوعاني بتأسيس المسجد الجامع (الفرضى) ويشير ابن عذاري إلى أن هذا المصلى جرت توسعته في 856 - 857 في عصر الأمير محمد الأول، ثم جاءت توسعة أخرى أثناء حكم أحد ملوك الطوائف/ المنذرين يحيى الطيبي (1018 - 1021) (ابن أبي الفياض)، ولهذا السبب جرى نقل المحراب القديم في التوسعة الأولى، ويُعتقد أنه من أعمال Hanas حنش، وكان المحراب ذا عجل حيث كان يتم تحريكه حتى الحائط الجديد للقبلة، وهذا النوع من السلوك تجاه هذه القطع المهمة في عمارة المسجد نراه مطبقا في قرطبة عندما جرت توسعة المسجد الجامع في عصر الحكم الثاني، غير أنه في مدن أخرى، عند توسعة المساجد الجامعة، لم يكن من الضروري الحفاظ على المحراب القديم على شاكلة ما حدث من نقل لمحراب سرقسطة، ومن أمثلة ذلك أنه عندما جرت توسعة المبنى القديم لمسجد سوسة (تونس) هدم المحراب القديم، وحدث شيء شبيه بذلك عند توسعة المسجد الجامع بقرطبة في عصر عبدالرحمن الثاني؛ وقد سبق أن أشرت، ولو أن ذلك كان من دون شرح واف، إلى أن عقد المحراب في أول بناء لمسجد الكتبية.



الكويت في مجلة أخبار لندن المصورة



يوثق هذا الكتاب حقبة مهمة من التاريخ الكويتي، الكتاب صادر عن مركز البحوث والدراسات الكويتية وأعده وقدم له الدكتور عبدالله يوسف الغنيم.

وتعد مجلة «أخبار لندن المصورة» من أوائل المجلات الأسبوعية في أوروبا، فقد صدر العدد الأول منها سنة 1842، وقد كانت أسبوعية منتظمة إلى سنة 1971، حيث تقاصر انتظامها تدريجيا إلى أن توقف تماما العام 2003.

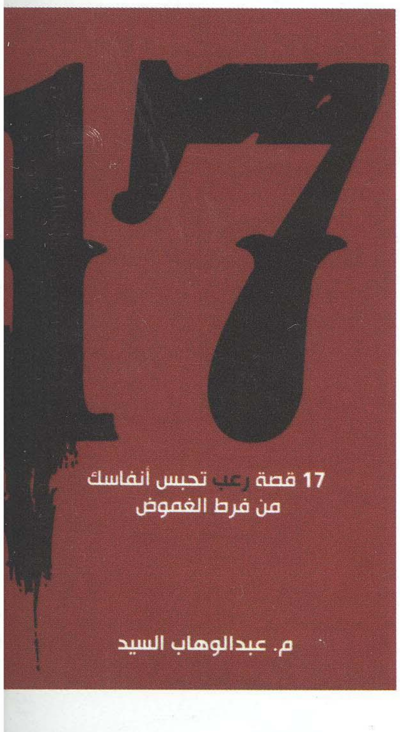
وقد نشأت فكرة المجلة حينما جاء هيربرت إنغرام (Herbert Ingram) من نوتينهام (Nottingham) إلى لندن في أوائل العام 1842 فوجد أن مجلة الحوادث الأسبوعية (Weekly Chronicle) تزيد مبيعاتها عندما تحتوي أعدادها على الصور، فأوحى إليه ذلك بنشر مجلة أسبوعية تحتوي صورا في كل عدد منها.

وكانت فكرة «انغرام» الأساسية أن تركز المجلة على أخبار الجريمة، ولكن معاونه هنري فيزتلي (Henry Vizetelly) أقنعه بأن صحيفة تشتمل على أخبار عامة سوف تلقى نجاحا أكبر.

وفي أواخر القرن التاسع عشر، حينما بدأ انتشار التصوير الفوتوغرافي، أصبحت هذه المجلة من أفضل المجلات التي اعتنت بتصوير الأحداث العالمية المختلفة، وقد نالت الحربان العالميتان الأولى والثانية في القرن العشرين اهتماما خاصا، إذ غطت المجلة أحداثهما تغطية ممتازة. وقد أصبحت مجلة «أخبار لندن المصورة» اليوم مصدرا مهما من مصادر المعرفة بتاريخ العالم خلال الفترة الممتدة من 1982 إلى 2003 وهو تاريخ توقفها.

يقول د.عبدالله الغنيم: «في إطار اهتمامنا بجمع ما يتعلق بالكويت في المصادر الغربية، وجدنا أن هذه المجلة قد وثقت مراحل مهمة من تاريخ الكويت المعاصر، وأثرت ذلك بمجموعة من الصور الفوتوغرافية النادرة التي انفردت بنشرها، وكانت بداية الالتفات إلى قيمة تلك المجلة حصولنا على ورقتين (غير متتابعتين) منها أهداهما إلينا الأستاذ خالد محمد العبدالمغني، وهما من العدد الصادر في 19 من أكتوبر 1901، وتشتمل الورقتان على ثلاث صور فوتوغرافية للكويت: الصورة الأولى (ص 562) للشيخ مبارك الصباح مع أبنائه جابر وسالم وحمد وأحد أتباعه، أما الصورة الثانية (ص 575) فهي للواجهة الجنوبية لقصر السيف، وكانت الثالثة (ص 575) للجمرك البحري القريب من القصر في مرحلة إنشائه.

17 قصة قصيرة



كتاب يعزف على وتر الإثارة والخيال والرؤى الخاصة التي يسجلها المؤلف عبدالوهاب السيد. 17 قصة قصيرة ستخلق لك عالما متكاملا من الإثارة والتشويق.. لأنها تلعب على وتر دقيق للغاية داخل كل منا.. وتر الإحساس بالغموض! فالغموض هو أعظم عاطفة يشعر بها الإنسان كما قال العالم والفيزيائي الشهير آينشتين..

ستجد في تلك القصص كل ما تبحث عنه.. فإن كنت تبحث عن المتعة.. أو عن خبرات ربما لا يمكنك المرور بها بنفسك.. أو عن كلمات تعبر عما في داخلك أو عن دفقات من المشاعر والرومانسية أو حتى عن معلومات علمية غريبة لم تقرأ عنها من قبل.. فستجد كل هذا هنا.. ولا ننسى أبدا النهايات المفاجئة التي تحتويها معظم قصص هذا الكتاب.

أخير

كنا نخبئ كوروساوا في جيوبنا

ما بين معرفتي بالمخرج الإيطالي العظيم فلليني، وفيلمه المدهش «ثمانية ونصف» وبين لقائي بالمخرج الإيطالي الشاب الذي استوقفني في خريف 2008 أمام معهد «سرفانتيس» بعد نهاية حفل افتتاح مهرجان أصوات عالمية الذي نظمته قلم الأمريكية، كي يعرض عليّ تحويل روايتي «فخاخ الرائحة» إلى السينما، وهو يبدي إعجابه بها، قرابة ربع قرن من الشغف بمتابعة السينما في بلاد لا تعترف بها، بل تحرّمها، وترفض فكرة إقامة صالات سينما فيها، على رغم العدد الكبير من السينمائيين السعوديين الطموحين.

كنا آنذاك، مطلع التسعينيات الميلادية، نتلقف الأفلام السينمائية من أصدقاء، على رأسهم الشاعر أحمد الملا، الذي كان شغوفا بالسينما، بل بالصورة عموما، ومن الميناء الذي ترسو فيه تلكم الأفلام، أعني الشقة الصغيرة في الدور الرابع عشر من عمارة الملك بشارع الخزان، وسط مدينة الرياض، التي يقطنها صديقنا الشاعر أحمد كتوعة، وأكاد أجزم أن جماعة 96 التي صدرت لها ما يقارب سبعة أعمال شعرية في عام واحد، ومن ناشر واحد، هو دار الجديد في بيروت، من ضمنها مجموعتي «لا بد أن أحدا حرّك الكراسة»، قد تشكلت ذائقتها من مصادر عدة، أبرزها السينما العالمية المميزة، خاصة تلك الأفلام التي تعنى بالصورة، وتقطر بالشعر.

فمن «ثمانية ونصف» فلليني، إلى «سالو، أو مائة وعشرون يوما في سدوم» لبابلو بازوليني، إلى السينما اليابانية عبر العبقري أكيرا كوروساوا، كانت تتشكل ذائقتي البصرية في شقة صغيرة تطل من علو على بيوت الطين، والمنازل الصغيرة المسلحة بالإسمنت، وكركرة الشيشة وروائحها التي تملأ المكان، كنا نتجاوز ظروف المكان التقليدي الشاحب، لتورق ليالينا بخضرة الأدب وياسمين الفنون، مجموعة شباب يحلمون بما هو أجمل، ينسجون من الكلمات سجادا من النصوص، يكتب أحدنا ويراجع الآخر، يتدخل بعضنا في نصوص بعض بكل حب وبهاء، ونظن آنذاك أن قصيدة، بل عبارة شعرية لافتة تحمل مجازا جديدا، تغني عن الخارج الممل.

حينما أخرج من شقة أحمد كتوعة ليلا، متسللا في صمت شارع الخزان وهدوئه، لم تكن عوالم كوروساوا تنفك من ذاكرتي، فيتحول الشارع إلى حقل، والمصابيح تصبح فزاعات طيور، بل كانت لافتات الإعلان الضوئية عند إشارة شارع السويلم أرى فيها لوحة فان جوخ التي تسلل في قلبها الفنان حاملا ألوانه ولوحته، تماما كما في «أحلام» المذهل كوروساوا.

في تلك الفترة، لم تكن ثمّة قنوات فضائية، ولا إنترنت بالطبع، ولكن قبل ذلك بربع قرن تقريبا، كان من يكبرنا سنا، يقص علينا بأن السينما في أنديتنا الرياضية كانت تعرض كل يوم أحد فيلما جديدا، هكذا كنت في شبابي المبكر أقود سيارتي في شارع الخزان، وأفكر بأن نهايته جهة الغرب، كان يقبع المبنى القديم لنادي النصر، وقد كانت شاشة السينما العملاقة تضيء ببذخ في ليل الرياض النائم، فما الذي حدث إذن، وكيف قاومت جماعتنا، بالأدب والفن، حدة التطرف الديني، زمن الثورة الخمينية، واحتلال الحرم المكي، وحرب أفغانستان في الثمانينيات، تلك الفترة التي قضت على بياض الياسمين في قلوب جيلنا، ومسخت ذائقتهم، وقوضت فرص التقدم المنتظرة، بل أعادتنا كثيرا إلى الوراء. هكذا كانت طفولتي مشرقة وجامحة، وشبابي كاد يضيع، لولا ليل الأصدقاء، والحلم في سماوات الرياض العالية، وصنع عالمنا الخاص، الذي نكتشف فيه الشعر، والسينما، في أيام وليال موحشة.

كنا نسوق أحلامنا أمامنا كقطيع أبيض في الحلكة، كنا كمحاربي الساموراي في صحراء الربع الخالي، نخبئ كوروساوا في جيوب ثيابنا عن الآخرين.

يوسف المحيميد

قاص وروائي سعودي

تُرجمت أعماله إلى العديد من اللغات

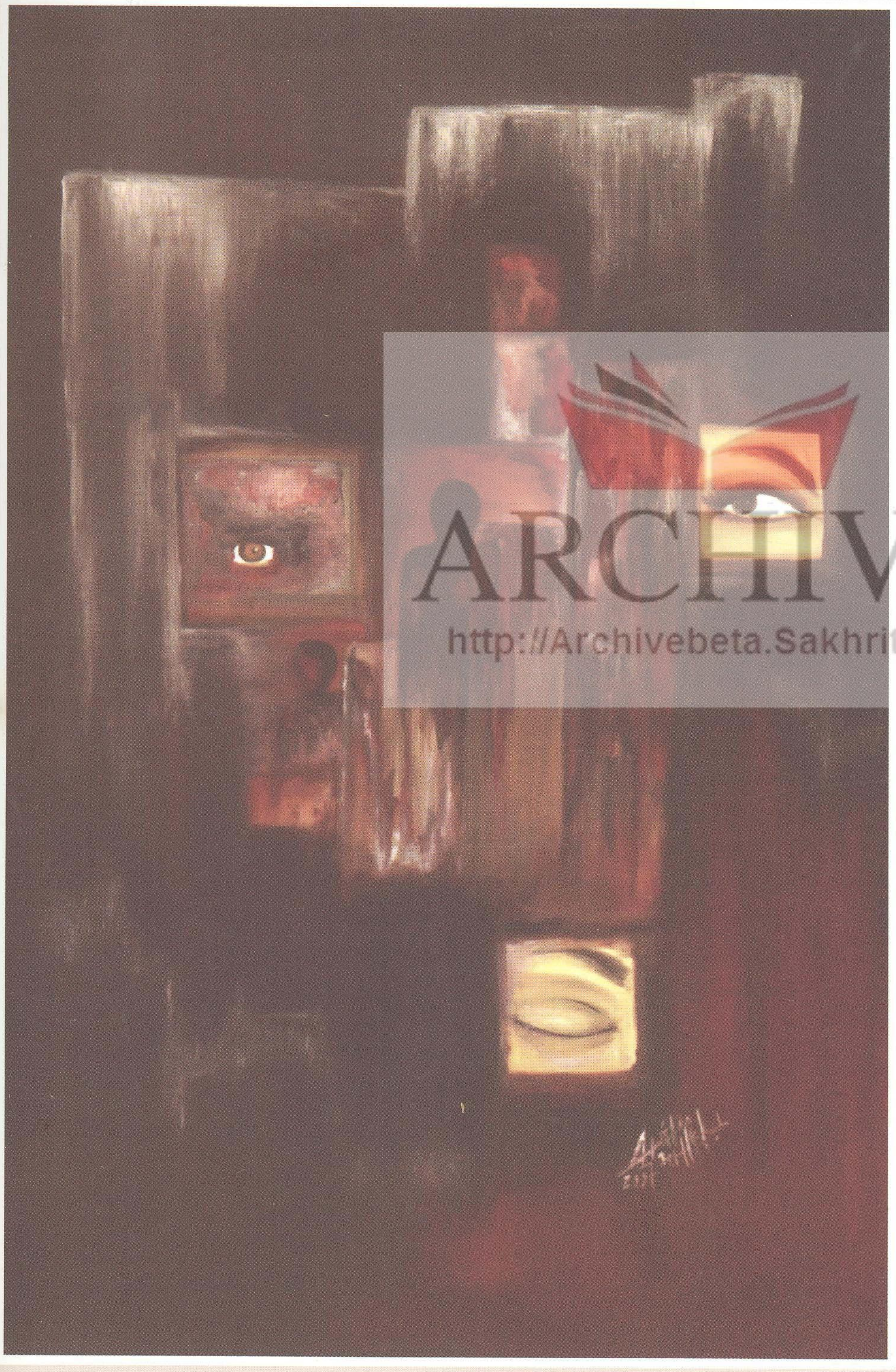
حصلت روايته "الحمام لا يطير في بريدة" على جائزة أبي القاسم الشابي الصادرة عن وزارة الثقافة التونسية.

حصلت روايته "فخاخ الرائحة" بنسختها الإيطالية، على جائزة ألزياتور الإيطالية للآداب، وبلغت نسختها الإنكليزية القائمة النهائية لجائزة جان ميشالسكي السويسرية.

رسم وقصيدة

شعر: ميثم العتابي*

رسم: صفا الفيلكاوي **



لمّا ينصتُ الصوت

نَحِّ ابتسامتَكَ، لمّا تخرج صوبَ الشارع
فالنّاسُ نيامٌ، لا تقلق في دربكَ أقدام
الدرب
خذْ ورقةً من صدركَ، لفّ بها دمعتَكَ
وأكتبْ:
صَوتكِ، يَخلعُ الماءَ عن العُشبِ
يأتي بالغَيمةِ من سُرتها،
يأتي بيَ، ويُبقي على حُزني مُعلّقاً
بصَخرةِ الأبدْ
يتسللُ إلى جَوفي، يهبطُ سراً لينبتَ
شفةً على فمي
قميص نومٍ، حقول صلاة، قنانِ نعاسٍ
سرير الأبدية صوتكِ.
عُدْ من حيث أتيتَ الآن
وحتى تكتب بشكلٍ واضحٍ
نحِّ ابتسامتَكَ وانصتْ

* شاعر - العراق.

** فنانة - الكويت